В. ЖИРМУНСКИЙ

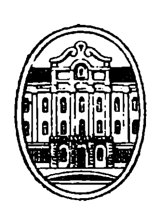
ДРАМА АЛЕКСАНДРА БЛОКА „РОЗА И КРЕСТ"

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени А. А. ЖДАНОВА

В. ЖИРМУНСКИЙ

ДРАМА АЛЕКСАНДРА БЛОКА «РОЗА И КРЕСТ»

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1964

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета

Драма «Роза и Крест» представляет одну из вершин поэтического творчества Блока и знаменательна как художественное выражение глубокого кризиса его романтического мировоззрения в годы, непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции. На основании писем и дневников Блока, книг его личной библиотеки, выписок из них в рабочих тетрадях и черновых редакций автор устанавливает литературные источники, которые были использованы Блоком для воссоздания поэтического мира французского рыцарского средневековья и бретонских народных легенд. В книге прослеживается творческая переработка этого материала в процессе развития и воплощения идейно-художественного замысла драмы.

Книга рассчитана на преподавателей, аспирантов и студентов литературных и филологических факультетов и на всех интересующихся вопросами русской и зарубежной литературы.

Нине Александровне Жирмунской

Апрель 1946—январь 1964

ГЛАВА I

ОБЩИЙ ЗАМЫСЕЛ

Драма А. Блока «Роза и Крест» представляет существенно новый этап в развитии поэта по сравнению с его ранними лирическими драмами. Вопреки мнению некоторых критиков,[1] «Роза и Крест» — не «монодрама» и даже не «лирическая драма», как «Балаганчик» или «Незнакомка». В «Балаганчике» поэтические образы драмы не имеют объективной реальности: они только лирические символы, раскрывающие в драматическом воплощении внутренние конфликты в душе поэта. Художественный мир «Балаганчика» замкнут в рамках эстетики субъективного идеализма и целиком подчиняется ее законам. В «Розе и Кресте» драматические персонажи, сюжет и обстановка действия приобретают самостоятельное, объективное художественное значение. Основная тема лирического творчества Блока — тема романтической любви — раскрывается в этом произведении (как и в стихотворениях III тома) в реальных драматических конфликтах и противоречиях, отражающих кризис романтического мировоззрения самого поэта. В соответствии с общим поворотом в эстетике символизма, наметившимся под влиянием революции 1905 г., Блок ищет выхода из узкого, лирического круга личных «декадентских» переживаний к объективной действительности, к жизни, к искусству более объективному и реалистическому и в этом смысле стремится к преодолению и в известной мере действительно преодолевает крайний лирический субъективизм своей ранней драматургии. Поэма «Возмездие»

[1] См.: Н. Волков. Александр Блок и театр. М., 1926, стр. 113; П. Медведев. Драмы и поэмы Ал. Блока. Из истории их создания. М., 1928, стр. 92—94. — Мнение этих авторов повторяет Софи Бонно (S. Bonneau. L'univers poétique d'Alexandre Blok. Paris, 1946, pp. 428—430).

(1910 и сл.) — роман в стихах, в котором личные душевные конфликты развернуты на широком «эпическом» фоне общественной жизни недавнего прошлого, жизни отцов, непосредственно определившей судьбу их детей,— перекликается в этом отношении с драмой «Роза и Крест» (1912), с ее новым для Блока объективным показом современной лирико-романтической темы, опрокинутой в исторические образы отдаленного, но созвучного поэту-романтику средневекового прошлого. Оба произведения, созданные между двух революций, свидетельствуют об одинаковой тенденции в творчестве крупнейшего поэта этого переходного времени — к выходу за пределы субъективной лирики и субъективно-идеалистического мировоззрения раннего символизма.

Об этом стремлении Блок сам говорит в «Записных книжках» 1916 г. как о сознательном творческом замысле, направлявшем поэта при его работе над драмой. «Одним из главных моих „вдохновений" была *честность,* т. е. желание не провраться „мистически". Так, чтобы все можно было объяснить *психологически,* „просто"... Я ничего не насиловал, не вводил никаких неизвестных».[2] По мысли Блока, такой реалистический метод не противоречит символическому углублению реальных событий, изображенных в драме: мы бы сказали (в терминах эстетики реалистической) — раскрытию их типического, обобщающего смысла. «События идут, как в жизни, и если они приобретают *иной* смысл, символический, значит я сумел углубиться в них».[3] Понятие «реалистический символизм», выдвинутое в то время некоторыми теоретиками этой литературной школы (Вячеслав Иванов и др.), получает у Блока своеобразное истолкование — в смысле необходимости сближения в современном искусстве метода реалистического (согласно терминологии Блока, «натуралистического») с символизмом. «Дело уже не в том, символисты мы или натуралисты, так как подлинный натуралист — символичен (Золя, Художественный театр), символист — натурален».[4] «Роза и Крест», в истолковании автора, является примером такого сближения.

Преодоление лирического субъективизма юношеских «монодрам» проявляется в «Розе и Кресте» прежде всего в том, что в драме имеется несколько независимых друг от друга и лишь частично соотнесенных с лирическим мировоззрением поэта героев высокого плана — Изора, Бертран, Гаэтан. Из них Бертран и Гаэтан продолжают старую пару лирических героев Блока, двойников поэта — Пьеро и Арлекина из «Балаганчика», а Изора — предмет их любви — Коломбину, Незнакомку, «прекрасную даму» юношеской лирики. Однако эти персонажи в значитель-

[2] Записные книжки Ал. Блока, под ред. П. Медведева. Л., 1930, стр. 173 (март 1916 г.).

[3] Там же.

[4] Там же, стр. 176.

ной степени утратили свой абстрактно-символический характер, приобрели индивидуальный облик и новые качества, опосредствованные более конкретным историко-бытовым и драматико-психологическим материалом.

Наиболее «символичен» из этих героев Гаэтан. Согласно объяснению поэта, «Рыцарь-Грядущее — скорее призрак, чем человек; это — чистый зов, художник, старое дитя — и только».[5] «Рыцарь-Грядущее — это зов. Смутный и бесцельный зов, который слышит женщина во сне и смутно слышит простой рыцарь Бертран только потому, что любит эту женщину».[6] Такой весенний зов уже звучал когда-то в песне Арлекина в «Балаганчике»:

..Здесь никто понять не смеет,
Что весна плывет в вышине,
Здесь никто любить не умеет,
Здесь живут в печальном сне.
Здравствуй, мир!..

Но юношеский оптимизм весенней песни Арлекина сменился в «Розе и Кресте» трагической жизненной горечью песни Гаэтана о «Радости-Страданье», символом которой является выцветший крест на груди старого певца, а художественную конкретизацию «призрачного» образа, своеобразный местный колорит дали суровый пейзаж бретонского побережья, родины Гаэтана, снежный ветер и голос океана и народные предания Бретани.

Бертран и Изора — главные герои «психологической драмы», определяющей сюжетное развитие пьесы. «Роза и Крест», по разъяснению самого автора, «первым долгом является драмой человека Бертрана... „Роза и Крест“ — есть также драма Изоры, этой слишком молодой, красивой женщины, столь отзывчивой на нечеловеческие, фантастические зовы».[7] В своих черновых набросках и авторских пояснениях Блок неоднократно останавливается на индивидуальных и социальных чертах биографии, характера и жизненной судьбы Рыцаря-Несчастье «Нескладно сложенный, некрасивый [уродливый] лицом, всеми гонимый и преследуемый насмешками», «происходя из низкого рода, верностью своей службы он достиг посвящения в рыцари

---

[5] См.: А. Блок. Собр. соч. в восьми томах, под общей ред. В. А. Орлова, А. А. Суркова и К. И. Чуковского, т. 4. М.—Л., 1961, стр. 460—461 («Соображения и догадки о пьесе», 13 ноября 1912 г.).

В дальнейшем — Собр. соч. При ссылках на другие, более ранние издания собрания сочинений А. Блока в скобках указывается год выхода соответствующего тома.

[6] Там же, стр. 461 («Соображения и догадки о пьесе», 13 ноября 1912 г.— 7 июня 1913 г.). См. там же, стр. 535 («Объяснительная записка для Художественного театра», март 1916 г.).

[7] Там же, стр. 530 («Интервью с А. Блоком о драме „Роза и Крест“». «Вечерние биржевые ведомости», 1916, 13 декабря).

из „валетов“».[8] «Посвященный в рыцари, но не рыцарь», верный слуга своего господина и друг угнетенных вилланов, «Бертран скрывает под своей непривлекательной внешностью нежное сердце и любит все то, чего никто не любит и не умеет любить так, как он».[9] Верный рыцарь прекрасной дамы, которую сам поэт называет «женщиной до мозга костей»,[10] он раскрывает в своем образе и в своей судьбе трагическое противоречие между высоким романтическим идеалом поэта и его реальным бытовым и психологическим воплощением.

В этом новом для Блока психологическом плане «стержнем» пьесы становится «*судьба неудачника*»; «по крайней мере в христианскую эпоху, которой мы современники, это величина постоянная».[11] Бертран — «не герой», но «*человек* по преимуществу»; к его человеческой судьбе относится «эпиграф» к пьесе, который Блок предполагал заимствовать из стихотворения Тютчева «Два голоса» (перевод из Гете):

Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть *конец*.[12]

Еще существеннее, что Коломбина—Изора из молчаливого предмета обожания обоих лирических героев становится не только активным и самостоятельным действующим лицом, но по сути дела — главным центром драматического действия. В многочисленных авторских комментариях сюжет пьесы излагается с точки зрения «душевной драмы» Изоры как цепь событий, психологически мотивированных и протекающих «как в жизни».

Дочь бедной швеи из пиренейского городка южной Франции, красавица Изора в семнадцатилетнем возрасте вышла замуж за грубого феодала-помещика графа Арчимбаута. «Изора сразу не хотела выходить за Графа, уговорила ее мать, и сама она, будучи девушкой сметливой и далеко не трусливой, решила, что не стоит гнушаться графским титулом. Она переехала в замок и стала женой Арчимбаута, но ни взаимной любви, ни даже привязанности из этого не вышло».[13]

В браке с графом Арчимбаутом Изора скучает и томится. «...Томление Изоры,— поясняет Блок,— происходит от неудовлетворенности мужем и Алисканом (вначале), от несбыточных мечтаний, от чтения романов и т. д. А *кроме того* — все от той же „квадратности“ всего уклада жизни, которая, напротив, свой-

[8] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 456—457 («Соображения и догадки о пьесе», 14 мая 1912 г.).

[9] Там же, стр. 534 («Объяснительная записка для Художественного театра», март 1916 г.).

[10] Там же, стр. 532.

[11] Там же, т. 7, стр. 164 (Дневники, 11 октября 1912 г.). — Подчеркнуто Блоком.

[12] Там же, т. 4, стр. 460 («Соображения и догадки о пьесе», 13 ноября 1912 г.). Ср. письмо к матери, т. 8, стр. 397 (3 июля 1912 г.).

[13] Там же, т. 4, стр. 532.

ственна графу, и он был бы ею совершенно доволен, если бы ему не мешали, в свою очередь, другие обстоятельства».[14]

В таком душевном состоянии Изора услышала песню заезжего жонглера, в которой звучал непонятный ей «смутный зов к желанному и неизвестному».[15] Она посылает Бертрана найти певца, сложившего эту песню. В Бретани, на берегу океана, Бертран встречает рыцаря-певца Гаэтана и привозит его на весенний праздник, где он «должен выступить после других жонглеров и спеть свою песню; но взволнованная ожиданием графиня Изора ждала прекрасного юного певца и не признает его в призрачном старике. Только голос, слышанный ею во сне, потрясает ее так, что она лишается чувств. Придя в себя, она видит, что старик исчез, а рядом с нею — влюбленный в нее красивый и молодой Алискан. Тогда все недавнее томление начинает казаться ей сном». «Естественно,— заключает Блок,— что молодая и красивая женщина предпочла живое — призрачному; было бы странно, если бы темная и страстная испанка забыла южное солнце для северного тумана...» [16]

Сам Блок сравнивает Изору с героиней Флобера,[17] ее меланхолию он объясняет «неудовлетворенностью мужем», «несбыточными мечтаниями» и «чтением романов»; [18] в плане «обывательском» Изора — своего рода средневековая мадам Бовари. Таким образом, «прекрасная дама», Коломбина, Незнакомка материализовалась и приняла реальный облик красивой молодой женщины, «смуглой, быстрой, хищной, жадной, капризной» — «женщины до мозга костей». Правда, «при всем этом Изора — такой тонкий и благородный инструмент и создана из такого беспримесно чистого и восприимчивого металла, что самый отдаленный зов отзывается в ней».[19] Для Блока, поэта романтической любви, этот «зов», воплощенный в символическом образе Гаэтана, остается высшей правдой, которой Изора изменяет, отдавшись Алискану. Этот зов услышал бедный рыцарь Бертран, засвидетельствовавший смертью свою верность прекрасной даме — Изоре. Но как художник Блок не ищет воплощения своей «идеи» в абстрактной символике лирической драмы; он изображает реальный, психологически мотивированный конфликт в душе прекрасной Изоры и ее верного рыцаря Бертрана.

Вслед за Изорой в пьесу вступает, как ее окружение, целая галерея бытовых типов с конкретными историческими и со-

---

[14] Записные книжки Ал. Блока, стр. 174 (март 1916 г.; у П. Медведева ошибочно — 1915 г.).

[15] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 527 («„Роза и Крест". К постановке Художественного театра», 1916 г.).

[16] Там же, стр. 528—529.

[17] Там же, стр. 532.

[18] Записные книжки Ал. Блока, стр. 174.

[19] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 532 («Объяснительная записка для Художественного театра»).

циальными чертами — граф Арчимбаут, молодой паж Алискан, Алиса, придворная дама и наперсница графини, капеллан, доктор, повар и др. «Грибоедов, — пишет Блок, — любил Фамусова, Гоголь — Чичикова, Пушкин — Скупого, Шекспир — Фальстафа. А я люблю всех terre à terr'ов „Розы и Креста", всех ее обывателей».[20] Действительно, в обширной объяснительной записке, составленной для Художественного театра, Блок с тщательным вниманием отмечает особенности характера и физического облика всех второстепенных персонажей, образующих бытовой фон средневекового рыцарского замка.

«*Алиса,* в противоположность Изоре, — глубочайшая плебейка, кофейница, как теперь бы сказали мы. Постарше своей семнадцатилетней госпожи, смазливая; она — осторожная, ничем не брезгует: старый капеллан, так капеллан, если нельзя залучить молодого Алискана».[21] «Самый близкий к Арчимбауту человек — капеллан, потому что он все умеет пронюхать и обо всем донести, а, вместе с тем, когда нужно, успокоить; [близок, разумеется, также и повар, потому что готовит кушанье, но повар все-таки зависит от капеллана]. Доктор занимает довольно унизительное положение, потому что все всегда в сущности здоровы и доктор содержится для штату».[22] «Соловьи должны петь, розы должны быть огромные, южные, у капеллана и повара должно быть толстое брюхо»,[23] — так подчеркивает Блок черты «натурализма», которые он хотел бы видеть при постановке своей пьесы в Художественном театре.

С чертами психологического реализма теснейшим образом связана тенденция к реализму историческому — локализация сюжета и характеров в определенной историко-бытовой обстановке, в реальном историческом пространстве и времени. Действие драмы в основном происходит в южной Франции (Провансе); в действии II оно переносится в северную Францию, на побережье Бретани. Время действия — начало XIII в., эпоха трубадуров и альбигойских войн, еще точнее — 1208 год, когда ополчение севернофранцузских рыцарей во главе с графом Симоном де Монфором, выступило в «крестовый поход» против еретиков-альбигойцев южной Франции.

В авторском комментарии Блок несколько раз подчеркивает, что пьеса его не относится к жанру историческому, поскольку изображение исторического прошлого не было для автора самоцелью. «Первое, что я хочу подчеркнуть, это то, что „Роза и Крест" — не историческая драма. Вовсе не эпоха, не со-

---

[20] Записные книжки Ал. Блока, стр. 176. Ср.: А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 218 (Дневники, 11 февраля 1913 г.).

[21] Там же, т. 4, стр. 533 («Объяснительная записка для Художественного театра»).

[22] Там же, стр. 531.

[23] Записные книжки Ал. Блока, стр. 174.

бытия французской жизни начала XIII столетия, не стиль — стояли у меня на первом плане, когда я писал драму».[24]

Действительно, вся идейная проблематика и внутренняя, «лирическая», структура драмы подсказаны были Блоку прежде всего его предшествующим поэтическим развитием, человеческим, художественным, общественным опытом русского поэта начала XX в. — и только тенденция к объективному, реалистическому, в подлинном смысле драматическому воплощению этих лирических образов заставила его обратиться к созвучному историческому материалу как своеобразной аналогии его личных, порожденных современностью переживаний.

В соответствии с этим сам Блок различает два последовательных этапа в процессе создания драмы. Первый — период творческой собранности, когда складывается основной замысел, «первые планы, чертежи драмы». «История и эпоха пришли на помощь только во второй период, когда художник позволяет себе осматриваться, вспоминать, замечать, когда он „распускает" себя».[25]

Таким образом, историческая обстановка средневековой Франции дала Блоку лишь конкретное историко-бытовое опосредствование мировоззренческого конфликта драмы, являющегося ее основным содержанием. Поэтому Блок мог утверждать, что «психология действующих лиц — вечная, все эти комбинации могут возникнуть во все века».[26] Вместе с тем эти «вечные» мысли и чувства героев перекликаются с современностью, образы прошлого дают ответ на лирические переживания Блока и его современников периода символизма. «Надо придерживаться истории, зная, однако, все время, что действующие лица — „современные" люди, их трагедия — и наша трагедия»,[27] — заявляет поэт.

Эти параллели не ограничиваются, однако, интимно-психологической проблематикой драмы, лирикой интимных, возвышенных чувств. Блок сознательно подчеркивает более глубокие социально-исторические аналогии между ненавистной ему упадочнической культурой современного буржуазного декаданса и переломной эпохой начинающегося разложения феодальных отношений на Западе: «Время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год».[28]

Согласно «Объяснительной записке» Блока (март 1916),[29] «демократка» Изора, «дочь простой швеи», и Бертран, «сын тулузского ткача», в жилах которого «течет народная кровь»,

---

24 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 530 («Объяснительная записка для Художественного театра»).

25 Там же, стр. 527. Ср. также стр. 530—531.

26 Записные книжки Ал. Блока, стр. 175.

27 Там же, стр. 173.

28 Там же, стр. 176.

29 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 531—534.

сознательно противопоставлены в пьесе графу Арчимбауту, «человеку знатного рода», и пажу Алискану, «сыну богатых помещиков».[30] Над верхушечной рыцарской культурой «трубадурского» средневековья, казалось бы столь близкой певцу «прекрасной дамы», нависает «угроза того полукрестьянского, полурабочего движения, которое разгорается все ярче, угрожает непосредственно усадьбе Арчимбаута, увлекло даже некоторых из его соседей, с которыми он, вероятно, еще недавно по-помещичьи благодушно бражничал и охотился; охотился иногда, для разнообразия, и на людей, которых искренне считал не людьми, а вилланами».[31]

Эти социальные мотивы, созвучные с современностью, не случайно, как будет подробнее показано ниже (см. гл. V), звучат так отчетливо в «лирической драме» будущего автора поэмы «Двенадцать».

Обращение Блока к средневековой Франции в поисках исторической конкретизации и аналогий с современностью было подсказано прежде всего внешним обстоятельством — заказом М. И. Терещенко, который предложил поэту написать для композитора А. К. Глазунова сценарий балета из жизни провансальских трубадуров. Однако самый факт согласия Блока на это предложение и дальнейшая творческая судьба этого замысла, превратившегося из балетного сценария сперва в либретто для оперы, а потом — в большое драматическое произведение, занимающее одно из главных мест в поэтическом наследии Блока, свидетельствуют о том, что заказчик правильно угадал творческие возможности и устремления поэта.

В заметках о «Розе и Кресте» Блок неоднократно возвращается к вопросу, почему, не имея намерения написать в собственном смысле историческую драму, он все же обратился за историческим материалом к французскому средневековью.[32] Первый ответ дает объяснение отрицательного характера: обращение к прошлому имеет причиной отталкивание от современности как непосредственной темы художественного изображения. Блок признает, что он не в силах раскрыть тему своей драмы, хотя и современной по лирическому содержанию, на конкретном материале современности. Для этого он недостаточно реалист. Современность пугает Блока своей «пестротой», т. е. сложностью и противоречивостью, средневековье подсказывает более обобщенные, типизованные, схематические формы выражения. «Почему же я остановился именно на XIII веке (кроме внешних причин)? — Потому, что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и смутно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной

[30] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 533.
[31] Там же, стр. 537.
[32] См.: Записные книжки Ал. Блока, стр. 173 и 175.

жизни, а может быть и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком. Мне нужен сжатый язык, почти поговорочный в прозе или — стихотворный».[33] Средневековая литературная традиция дала Блоку возможность развернуть современную, сложную и утонченную, лирическую проблематику в простых, обобщенных формах традиционно-схематического сюжета с традиционными и типическими персонажами: молодая и прекрасная владелица замка («шателен» — как обобщенно названа Изора в первоначальной рукописной редакции пьесы); ее старый муж, грубый деспот, «неуклюжий мужлан», ревниво охраняющий молодую жену и наказанный за свою ревность «рогами» (граф Арчимбаут); красивый паж, влюбленный в свою госпожу и хитростью и настойчивостью добивающийся исполнения своих желаний (Алискан); верный рыцарь прекрасной и жестокой к нему дамы (Бертран); странствующий певец (Гаэтан); наперсница, помогающая госпоже обманывать мужа (Алиса); сластолюбивый старый капеллан, охраняющий семейную честь своего хозяина; ученый доктор, скрывающий свое невежество за латинскими фразами, и т. д. Большинство этих персонажей мы найдем не только в провансальском рыцарском романе «Фламенка», который послужил для Блока непосредственным источником любовной фабулы и бытовой обстановки его драмы, но и в целом ряде других средневековых романов, фаблио, новелл и анекдотов, в более позднее время творчески преображенных в искусстве Ренессанса — в новеллах Боккаччо и Сервантеса и в комедиях Шекспира. Подобно художникам Ренессанса, Блок также следует этой традиции искусства простого и обобщающего, творчески преобразуя его традиционные образы и схемы новым, усложненным лирическим содержанием своей современности.

Еще большее значение, чем эти общие особенности художественного метода, имела идейная и эмоциональная перекличка романтического творчества Блока с средневековой романтикой. Уже «Стихи о Прекрасной Даме» через посредство Владимира Соловьева, этого «рыцаря-монаха» (по определению Блока), воплощали романтическое переживание «вечно-женственного» начала любви в образах рыцарского служения прекрасной даме, земной Мадонне:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В сияньи красных лампад.

Однако, кроме готической обложки и заглавия, первый сборник стихотворений Блока не содержал почти никаких признаков художественного использования средневековой рыцар-

---

33 Там же, стр. 175—176.

ской романтики для выражения чувства жизни современного русского поэта-символиста. В противоположность немецким романтикам или английским прерафаэлитам типа Данте Габриэля Россетти Блок никогда не был реставратором средневековья — ни в смысле реакционной идеализации общественно-политических отношений эпохи феодализма, ни даже в смысле художественной «стилизации», наличие которой, как уже было указано, он отрицает в своей драме. Тем не менее романтические образы рыцарского служения даме, трубадурской любви, возвышенного культа «вечно-женственного» были родственны Блоку, как и многим другим поэтам-романтикам, и симпатии к поэтическому миру романо-германского средневековья, в особенности по контрасту с безобразием современной буржуазной цивилизации, неоднократно звучат в его высказываниях на всем протяжении творческого пути.

Напомним прежде всего короткое предисловие к «Легенде о прекрасном Пекопене и о прекрасной Больдур» Виктора Гюго, переведенной матерью поэта А. А. Кублицкой-Пиоттух (декабрь 1918 г.), как свидетельство ранних и прочных симпатий поэта к романтическому средневековью. «Это — один из последних нежных цветков Старой Европы; свежее дуновение того романо-германского мира, который в наши дни уже весь закован в железо. Если братьям Гримм и даже Гейне еще удавалось находить иногда некошенные луга народной поэзии, то Гюго срывал уже последние цветы на берегах Рейна... И я не знаю, кто из них больше помог мне полюбить средние века в дни моей молодости, с которой связана для меня эта легенда».[34]

Легенда Гюго упоминается и в лирической статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.),[35] подсказанной впечатлениями от старинного средневекового города неподалеку от Рейна, поэтическими развалинами старинного рыцарского замка и розовыми зарослями в замковом саду.

Поэт входит в «узкий и длинный сад, разбитый на валу германского замка». «В самый жаркий полдень над садом господствует тень древней стены». В сад ведет розовая калитка, за которой открывается новый, сказочный мир средневековой легенды. «Всему, всему веришь за этой калиткой, обновившей меня, по крайней мере, на весь день». В саду цветут розы и георгины. «Здесь розы бледны, они слишком много любили; здесь георгины — усталые, тень упоила их мутно-лиловые склоненные головы». Они как пажи, «как будто ныряют в розовых кустах — гибкие и смеющиеся мальчики. Обгоняют друг друга вприпрыжку. Я думаю, каждого по очереди целует владычица замка; она делит между ними свои ночи, пока низко-

[34] А. Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 455.

[35] Там же, т. 5, стр. 83—94. См. черновик в «Записных книжках Ал. Блока», ст. 27—29 (кн. 6, лето 1903 г. — «Девушка розовой двери»).

лобый господин наблюдает из беседки, всюду ли горят сторожевые огни, не спят ли на валу верные латники».

Здесь уже наличествует типический «средневековый» сюжет «Розы и Креста» с ее не менее типическими персонажами: Изора, ее паж Алискан и Арчимбаут. Но дальнейшее развитие сюжета — другое: главным действующим лицом является не земная женщина — «шателен» Изора, как в позднейшее время, а влюбленный в нее паж. Мы находимся еще в рамках лирической «монодрамы» типа «Балаганчика» или «Незнакомки», герой которой — романтический поэт, влюбленный рыцарь прекрасной дамы. «И вот — влюбленной моей думой, расцветшей душою, моим умом, все-таки книжным, я различаю и госпожу. Но она присутствует здесь лишь как видение. Утратила она свою плоть и стала „ewig-weibliche". Все в розах ее легкое покрывало, и непробудны ее синие глаза. Паж ищет ее столько столетий, но он не прочел тех книг, которые прочел я. Потому он, глупый, все еще бегает по саду, у него губы дрожат от страсти и досады, он уронил свой коротенький плащик, стал совсем тоненький и стройный. Оперный пажик. Никогда он ее не найдет».

Эпизод с пажем заканчивается как «Гоффманова сказка».[36] Вместо «вечно-женственной» госпожи замка паж встречает хорошенькую дочь привратника, которая становится его женой; они открывают булочную на Bürgerstraße (букв.: на Мещанской улице), она «приумножает светленькие пфенниги». «Она — тоже розовая, и на кофточке ее приколота роза, и розой прикрывает она грудь, когда ты возишь ее на бюргерские вечеринки. Да, ты счастлив; ты встретил ее в маленькой калитке, и романтическая головка твоя дала ей имя: „Девушка розовой калитки". Вот она уже родила тебе толстенькую дочку; вот она стала полнеть от невинного золотистого пива; вот пальчики ее образовали складки вокруг обручального кольца. Но ты все еще зовешь ее: „Девушка розовой калитки"...».

Эта неоформленная новелла, первый вариант обработки средневековой романтической темы, вставленная в путевые заметки поездки по Германии, несмотря на специфически немецкую «филистерскую» обстановку, в основном перекликается с романтическим «двоемирием» одновременной пьесы Блока «Незнакомка» (1906). Контраст между миром романтической мечты и буржуазной действительностью не только разоблачает иллюзорность мечты, но ведет к иронической критике этой действительности. При этом для Блока от ложной современной романтики в ее невинном, мещанском, филистерском аспекте «всего только „Viertelstunde" ходьбы до грандиозного кабака современной европейской культуры с плоской крышей, похо-

---

[36] См.: Записные книжки Ал. Блока, стр. 28.

жей на вывернутую австрийскую фуражку», «гладким натертым полом и безукоризненными кельнерами» и «железным туловищем Бисмарка с пивным котлом на могучих плечах».

Средневековая романтика воспринимается Блоком по контрасту с этой современностью. «Гармонические линии, нежные тона, томные розы, воздушность, мечта о запредельном, искание невозможного». «Весь романтизм в этом. Искони на Западе искали Елену — недостижимую, совершенную красоту». «Бесцельно мучает эта древняя, прошедшая красота, не приобщишься к ней, не отдашь ей души». «Так же далеки и идеальны эти старые городки с черепичными крышами, розами, соборами и замками». Для русского поэта этот западноевропейский средневековый мир и чужое, и вместе с тем свое, родное как мировое, общечеловеческое культурное наследие. «Отчего я, русский, чужой германскому наследью, — пишет Блок в черновых набросках своей записной книжки, — с взглядом, привыкшим к *своей* равнине, с болью отрешенья от здешнего, для меня только *книжного* романтизма, не могу отрешиться от него? — Я у чужих, но — не у себя ли?»[37]

Первым опытом творческого освоения подлинного поэтического материала средневековой западной литературы был для Блока перевод «Действа о Теофиле» («Le miracle de Théophile») французского поэта XIII в. Рютбефа, выполненный в октябре 1907 г. для Старинного театра в Петербурге по заказу его руководителя Н. В. Дризена. Пьеса Рютбефа принадлежит к средневековому жанру «мираклей», драматизованных легенд о «чудесах» Богоматери, и рассказывает о том, как эта последняя спасает раскаявшегося грешника, продавшего свою душу дьяволу. Пьеса была поставлена Старинным театром 7 декабря 1907 г.; в дальнейшем Блок включил ее в собрание своих драматических произведений («Театр», 1916).[38] Рукопись не сохранила никаких следов более углубленной работы над средневековой темой, кроме ссылки на оригинальное издание: Michele et Monmerqué. Théâtre français au moyen âge (XI—XIV в.). Paris, 1839, и заимствованной из этого источника короткой справки («Notice») по истории легенды о Феофиле — Теофиле (л. 1).[39]

По окончании драмы «Роза и Крест» Блок еще раз возвращается к средневековым темам только в конце своей жизни, в 1919 г. Поводом для этого явилась предпринятая по инициативе А. М. Горького работа над циклом драматизованных «исторических картин», из которых, как известно, Блок закончил только одну — «Рамзес. Сцены из жизни древнего Египта». В числе недоработанных сценариев, относящихся к этому вре-

[37] Записные книжки Ал. Блока, стр. 29.

[38] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 267—291.

[39] ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом). Архив А. А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 145.

мени, сохранились два наброска из эпохи рыцарского средневековья: незаконченный «План представления», не имеющий заглавия, и начало сценария «Тристана» (в двух редакциях).

«План представления»[40] заслуживает внимания по некоторому сходству с «Розой и Крестом». Действие происходит, как и в пьесе, «на юге Франции, в конце XII столетия», в эпоху трубадуров и альбигойской ереси. Героиня, молодая графиня, «владелица замка», Châtelaine, отчасти напоминает Изору. Она «сама не знает, что с ней, но молитвенник падает у нее из рук, душа ее полна туманных бредней и постоянно взволнована; оттого молодая графиня становится только прекрасней и расцветает, как цветок, который ждет, чтобы его сорвали».

Однако общее историческое понимание эпохи у Блока существенно изменилось. Вместо романтической концепции трубадурского средневековья и рыцарского культа дамы Блок рассматривает провансальскую культуру того времени как переломную эпоху от средневековья к новому времени, как своего рода предренессанс. «Идея крестовых походов в упадке, канун Возрождения. Беспокойное время, когда человек начинает требовать свободы, душа рвет церковные и государственные путы, тело расцветает под тяжелыми одеждами, воля побеждает разум; из могилы средневековья вырываются рядом с самыми высокими помыслами — самые низменные инстинкты; человеческой жизни сообщилось вихревое движение, она закружилась в весеннем хороводе».

С этим связаны сюжет пьесы и образ ее нового героя. Это брат «шателен» — граф, «феодал, более могущественный, чем она,— советник короля, участник не одного крестового похода, трубадур, искатель приключений и прожигатель жизни», «веселый и жестокий», который «пресыщен удачами на войне и в любви». Граф любит свою сестру кровосмесительной любовью. Чтобы добиться осуществления своих страстных мечтаний, он берет на себя поручение «водворить порядок в Провансе» и, прежде всего, во владениях сестры, зараженных ересью. Это составляет завязку действия.

По-видимому, Блок хотел воспользоваться старым, знакомым ему историческим материалом для новой, объективной его обработки в духе своеобразного «шекспировского» реализма «исторических картин», реализма народной жизни, бытовой обстановки, исторических характеров. Однако этот замысел в новой манере остался неосуществленным.

Два варианта незаконченного сценария «Тристана» намечают план драматизации основных эпизодов средневекового романа о Тристане и Изольде, только до первой любовной встречи героев на «палубе корабля» (сцена 7), которой Блок предполагал закончить действие I своей пьесы.[41] Хотя П. Медведев и ут-

[40] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 543—544.
[41] Там же, стр. 545—547.

верждает в категорической форме, что этот новый замысел «посвящен... давней и любимой теме Ал. Блока»,[42] однако нити, связывающие «Розу и Крест» с классическим любовным романом средневековья и его модернизацией в музыкальной драме Рихарда Вагнера, не лежат на поверхности и могут быть обнаружены лишь при более пристальном анализе.

К обработке этого замысла, как сообщает П. Н. Медведев, «поэт деятельно готовился: он собирает материалы, на отдельном листке выписывает литературу как о самом герое, так и о легенде в целом, намечает список врагов Тристана и, наконец, компанует первое действие пьесы».[43]

Листок с библиографией содержит простое перечисление, очевидно, хорошо известных Блоку источников: «Бедье. Вагнер. Э. Хардт. Статья Мейерхольда о постановке Тристана в Ежегоднике Имп[ераторских] Т[еатров]».[44] По бретонской литературе и средневековым сказаниям артуровского цикла отмечены статьи А. А. Смирнова в «Новом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона.

Из названных источников в описи библиотеки Блока, составленной им самим,[45] имеется известная книга Жозефа Бедье «Роман о Тристане и Изольде» (J. Bédier. Le roman de Tristan et Iseut). Книга Бедье, неоднократно у нас переиздававшаяся в дореволюционное и в советское время в переводе А. А. Веселовской,[46] представляет слегка стилизованный прозаический пересказ архетипа старофранцузского стихотворного романа о Тристане, восстановленного Бедье на основе сопоставления его рукописных версий. В библиотеке Блока эта книга не сохранилась.

Блоку была также известна работа о Тристане учителя Бедье Гастона ~~Париса в сборнике статей Париса «Поэмы и легенды~~ средних веков», одной из книг, полученных поэтом от проф. Е. В. Аничкова во время работы над драмой «Роза и Крест» (см. ниже, стр. 31).[47] В обширной и содержательной статье Париса говорится об источниках сказания (по его предположению, кельтских), об основных его поэтических и прозаических версиях, французских, немецких, скандинавских, их взаимоотношении и о концепции любви, лежащей в основе французского романа. Особенно подробно пересказаны сцены смерти обоих любовников.[48] «Страдание здесь неотделимо от обладания, — пишет Парис,— смерть является единственной возможной развяз-

---

[42] П. Медведев, ук. соч., стр. 158.

[43] Там же.

[44] Архив А. А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 149, л. 6.

[45] Там же, ф. 654, оп. 1, № 389, л. 3а.

[46] Последнее издание: Ж. Бедье. Роман о Тристане и Изольде. Пер. под ред. и с вступит. статьей А. А. Смирнова. Л., Гослитиздат, 1955.

[47] G. Paris. Poèmes et légendes du moyen âge. Paris. [1900], pp. 112—180 («Tristan et Iseut»).

[48] Ibid., pp. 159—165.

кой». Большое внимание уделено модернизации средневекового сюжета в опере Вагнера «Тристан». «Союз любви и смерти никогда не был схвачен так глубоко, как в этой драме».[49]

С поэтическим текстом самого Вагнера Блок мог познакомиться в оригинале. В его библиотеке, как показывает другой список (составлен 25 июня 1921 г.), имелось Полное собрание сочинений Рихарда Вагнера (Wagners Gesammelte Schriften. Leipzig, 14 Bd.), которое содержало и поэтические тексты его оперных либретто.[50] На сцене Мариинского театра опера Вагнера исполнялась в стихотворном переводе В. Каломийцева.

Черновой набросок заключительной сцены первого действия «Тристана», озаглавленный Блоком «Палуба корабля», остался в первой редакции плана неразвернутым и заканчивается вопросом: «По Вагнеру? По Готфриду Страсбургскому». Неясно, в чем видел Блок различие в трактовке этой сцены в средневековой поэме и в современной музыкальной драме. Однако сама любовная сцена на открытой палубе корабля как сценическое завершение первого действия соответствует опере Вагнера и была выдвинута, в особенности, в новой постановке этой оперы на сцене Мариинского театра, осуществленной в 1909—1910 гг. под руководством В. Э. Мейерхольда.

Постановка Мейерхольда была, несомненно, наиболее выдающимся событием этого театрального сезона.[51] Первое представление происходило 30 октября 1909 г. под управлением Э. Ф. Направника, с участием в главных ролях И. В. Ершова и М. Б. Черкасской. 15 января 1910 г. опера была исполнена под управлением мюнхенского дирижера Феликса Моттля, наиболее прославленного из вагнеровских дирижеров того времени, о котором критик-модернист В. Каратыгин писал: «По крайней мере в сфере вагнеровских экстазов любви и смерти он явился каким-то истинным магом и волшебником». Большое впечатление произвели и новые методы постановки Мейерхольда (открытая «палуба корабля» как место любовной сцены), и выдержанные в стиле французского XIII в. декорации и костюмы художника А. К. Шервашидзе, и, наконец, то обстоятельство, что это была первая постановка режиссера-новатора, только что приглашенного на императорскую сцену.

Методы своей постановки В. Э. Мейерхольд обосновывал и защищал в статье, на которую указывает библиографический список Блока.[52] В том же выпуске «Ежегодника императорских театров» напечатаны еще две статьи, посвященные новой по-

[49] Ibid., p. 171.

[50] Архив А. А. Блока, ф. 654, оп. 1, № 389, л. 19а.

[51] См.: Н. Волков. Мейерхольд, т. II. М.—Л., «Academia», 1929, стр. 57—78 («Тристан в опере и в драме»).

[52] Вс. Э. Мейерхольд. К постановке «Тристана и Изольды» на Мариинском театре 30 октября 1909 года. «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. V, стр. 12—35.

становке «Тристана»: «Вагнер в эпоху „Тристана"» А. Коптяева (стр. 36—56) и «Эпоха и стиль в постановке „Тристана и Изольды"» А. А. Смирнова (стр. 93—98); на отдельных цветных вкладках воспроизведены 6 эскизов костюмов А. К. Шервашидзе к «Тристану и Изольде».

Любопытно отметить, что на сцене Александринского театра Мейерхольд дебютировал почти одновременно (9 марта 1909 г.) постановкой пьесы австрийского модерниста Эрнста Хардта «Шут Тантрис» (Ernst Hardt. Tantris der Narr) в переводе П. Потемкина, с декорациями того же А. К. Шервашидзе и музыкой поэта М. А. Кузмина, т. е. произведением, представлявшим современную вольную обработку ряда эпизодов из того же средневекового романа о Тристане. В упомянутом выше выпуске «Ежегодника» помещена рецензия А. И. Гидони на пьесу Э. Хардта (стр. 142—147). Блок в своем библиографическом листке отметил Э. Хардта наряду с Бедье и Вагнером как один из источников задуманной им драмы. Несомненно, он смотрел обе постановки Мейерхольда, с которым был связан давними отношениями, еще со времен исполнения «Балаганчика» в Театре В. Ф. Комиссаржевской (30 декабря 1906 г.).

Как свидетельствует М. А. Бекетова, «вообще оперы Вагнера — не только музыка, но и текст — производили на Блока сильное впечатление».[53] М. А. Бекетова находит в лирике Блока отражение его увлечения «Нибелунгами» и «Тристаном». «Весьма вероятно, что образ умирающего Тристана в опере Вагнера „Тристан и Изольда", срывающего повязку с раны, навеял Блоку последние строки стихотв. „Идут часы, и дни, и годы" (кн. III „Стихотворений"):

Но час настал. Припоминая,
Я вспомнил: нет, я не слуга.
Так падай, перевязь цветная!
Хлынь кровь, и обагри снега».

С неменьшим основанием такое сближение подсказывается и для драмы Блока «Роза и Крест», которая первоначально была задумана как опера (см. ниже, стр. 21) и сохранила от этой жанровой формы не только вставные строфические песни, но также свободные ритмы стихотворных монологов и диалогов, столь характерные для музыкальной драмы Вагнера. О значении Вагнера именно для музыкального замысла пьесы свидетельствует заметка Блока в его записных книжках, подсказанная заботой о музыкальном сопровождении предстоявшей постановки. «Песни. Музыка? Не Гнесин (или — хоть не его Гаэтан). *Мой* Вагнер».[54]

Сам Блок связывает окончание своей драмы (т. е. заключительный монолог Бертрана) с впечатлениями от музыки Ваг-

[53] Письма Александра Блока к родным, под ред. и с прим. М. А. Бекетовой, т. II. М.—Л., 1932, стр. 428—429 (прим. к письму № 307).

[54] Записные книжки Ал. Блока, стр. 175.

нера. Он заносит в дневник 16 января 1913 г.: «Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи».[55] Действительно, предсмертный любовный экстаз истекающего кровью Бертрана, этот «союз любви и смерти» (говоря словами Гастона Париса) близко напоминает «любовную смерть» (Liebestod) Тристана и Изольды Вагнера и об этой связи с музыкой свидетельствуют слова последнего монолога Бертрана:

...Чу! Трубы!...
Из рокота волн
Рожденные трубы
Громче, всё громче зовут!...

И дальше:

...Чу, в торжественный голос труб
Врывается шелест...
Нет, опять тишина...
Больше ничем не нарушен покой.
Боже, твою тишину громовую
Явственно слышит
Бедный твой раб!..

Разумеется, такое художественное влияние эмоциональной темы и музыкально-лирической атмосферы другого, хотя и родственного, искусства не может быть доказано с бесспорной убедительностью, но в свете указанных фактов оно представляется достаточно вероятным.

---

[55] А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 208.

ГЛАВА II

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ. ОБРАЩЕНИЕ К ИСТОЧНИКАМ

История работы Блока над драмой «Роза и Крест» по материалам черновых рукописей, дневников и писем с исчерпывающей полнотой резюмирована В. Н. Орловым в примечаниях к однотомнику[1] и Л. К. Долгополовым в последнем Собрании сочинений А. Блока.[2]

В конце марта 1912 г. М. И. Терещенко, состоявший чиновником особых поручений при директоре Императорских театров В. А. Теляковском, обратился к Блоку с предложением написать либретто балета для композитора А. К. Глазунова, «который любит провансальских трубадуров XIV—XV века».[3] Теляковский в то время покровительствовал «модернистам», привлек в Мариинский театр режиссера В. Э. Мейерхольда и поставил ряд опер и балетов при участии художников «Мира искусства». Глазунов как автор «Раймонды» считался, по-видимому, специалистом по романтическому средневековью, хотя указание на «трубадуров XIV—XV века» является анахронизмом, свидетельствующим о крайне смутных исторических представлениях заказчиков (эпоха трубадуров в Провансе охватывает XII и первую половину XIII вв.).[4]

С конца марта Блок приступает к работе. К этому времени относится первый набросок балетного сценария, в котором основным сюжетом уже является душевная драма будущей Изоры: «Зима. Châtelaine всю зиму слушает сладостные рассказы и песни из уст простого жонглера. Она смущена ими, она потрясена. Она требует автора».[5] Намечен и образ Гаэтана, хотя еще

---

1 Александр Блок, под ред. Вл. Орлова. Л., 1936, стр. 564—565. Ср. также публикацию П. Медведева (ук. соч., стр. 91—140).

2 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 583—592.

3 Там же, т. 7, стр. 136 (Дневники, 24 марта 1912 г.).

4 Блок сопровождает эту дату знаками вопроса и восклицания (?!).

5 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 455.

без имени и без бретонского окружения: «Он стар. Стан его тонок, руки еще сильны, но синие глаза подернуты мутью, и серебристы седины». Старого певца по поручению châtelaine приводит ее «посол», выполняющий роль Бертрана, «хитрый дьявол», который служит одновременно господину и госпоже. Намечается и другой, конкурирующий сюжет, который впоследствии будет отброшен («Рыцарь отправляется к своей даме...»).[6]

«Канва балета» готова 3 мая, и поэт «вяло и нудно» излагает ее М. И. Терещенко. «Терещенко дал несколько хороших советов: вместо „злодея" должен быть умный и смешной человек, который не „отсюда", он, родившийся на юге, ненавидит его вечного праздника и молодости и красоты châtelaine и связан с северным рыцарем нитями „друидическими" (мое) ...?»[7] Так намечается первый очерк фигуры Бертрана, «Рыцаря-Несчастье». «Друидические» связи «северного рыцаря» указывают на появление бретонской темы Гаэтана.

В мае Блок приходит к убеждению, что ему следует писать не балет, а либретто для оперы; иными словами, сценарий сюжета начинает воплощаться в стихотворный текст. К началу июля первая редакция «оперы» закончена, 14 июля Блок читает ее Терещенко.[8] Этот черновой текст подвергается в течение лета и начале осени дальнейшей переработке. К концу октября вторая черновая редакция закончена.[9] Обе черновые редакции были опубликованы в извлечениях в книге П. Н. Медведева и воспроизведены в Собраниях сочинений 1933 и 1960 гг. вместе с одновременными черновыми заметками, планами и сценариями пьесы.[10]

В процессе работы опера перерастает в стихотворную драму. Существенную роль при этом играет углубленная разработка образа «несчастного Бертрана». «В его характере есть нечто, переросшее оперу».[11] Блок решает «пьесу *всю* переделать, разбить единство места, отчего станет напряженнее действие и естественнее — отдельные сцены».[12] Речь идет, по-видимому, об обособлении бретонских сцен, посвященных Гаэтану, в самостоятельный акт, поданный крупным планом (действие II окончательной редакции). С 8 декабря по 19 января Блок работает над драмой по «новому плану».[13] 20 января он отмечает в дневнике: «Вчера — *кончена „Роза и Крест"*».[14] Закончив пьесу, поэт

6 Там же, стр. 455—456 (27 апреля 1912 г.).

7 Там же, т. 7, стр. 142 (Дневники, 3 мая 1912 г.).

8 Там же, т. 8, стр. 398 (письмо к матери, 15 июля 1912 г.).

9 Там же, т. 7, стр. 172 (Дневники, 31 октября 1912 г.), и прим. ред., № 104, стр. 488.

10 Там же, т. 4, стр. 455—510. Ср.: А. Блок. Собр. соч., т. VI. М.—Л., 1933, стр. 313—362.

11 Там же, т. 7, стр. 154 (Дневники, 26 июня 1912 г.). Ср. там же, т. 8, стр. 395 (письмо к матери, 27 июня 1912 г.).

12 Там же, т. 7, стр. 181 (Дневники, 20 ноября 1912 г.).

13 Там же, стр. 190—208.

14 Там же, стр. 209.

читает ее с неизменным большим успехом в своем домашнем кругу, у М. И. Терещенко, А. М. Ремизова и др.[15] До начала июня он продолжает вносить в окончательный текст драмы отдельные мелкие поправки. 7 июня, «в последний раз приложив руку» к пьесе, он отсылает ее в печать.[16] «Роза и Крест» увидела свет в августе 1913 г. в первом выпуске альманаха «Сирин», основанного М. И. Терещенко.

Долгий творческий путь, проделанный пьесой — от балетного сценария через оперное либретто к стихотворной драме — в течение года напряженной работы, свидетельствует о внутренних трудностях, связанных с развертыванием лирической темы на новом, объективном, хотя и созвучном поэту историческом материале. Характерно, что эта работа Блока над пьесой сопровождается на всех ее этапах авторскими пояснениями замысла — сперва для себя, в виде «соображений и догадок о пьесе»,[17] облегчающих автору его дальнейшую творческую работу, позднее — в форме развернутых объяснительных записок, предназначенных в первую очередь для руководителей и артистов Московского Художественного театра, с которыми велись переговоры о постановке драмы.

В апреле 1913 г., еще до появления «Розы и Креста» в печати, Блок предложил свою пьесу К. С. Станиславскому. Обращение к Станиславскому было не случайно: для Блока в те годы характерно принципиальное тяготение к «здоровому реализму» Художественного театра и остро критическое отношение к театральному модернизму Мейерхольда.[18] Он писал по этому поводу жене, увлекавшейся Мейерхольдом и работавшей в его труппе: «Милая, сейчас я ждал Станиславского — читать „Розу и Крест"... Это очень важно для меня и *внутренно* (а может быть, и внешне) решит *все:* я способен верить *только ему лично* (в театре), остальное меня просто бесит — и твой Мейерхольд в том числе».[19] Блок надеялся, что Станиславский сам будет играть Бертрана.[20] Однако, как видно из дневника и писем поэта, пьеса Станиславскому «не понравилась».[21] «Он прекрасен, как всегда, конечно. Но вышло так, оттого ли, что он очень состарился, оттого ли, что он полон другим (Мольером), оттого ли, что в нем нет моего и мое ему не нужно,— только он *ничего не понял* в моей пьесе, совсем не воспринял ее, ничего не почувствовал».[22]

---

[15] А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 211—215 сл. (22 января — 3 февраля 1913 г. и сл.).

[16] Там же, т. 4, стр. 463.

[17] Там же, стр. 456—461 (май — октябрь 1912 г.).

[18] Записные книжки Ал. Блока, стр. 160 (21 февраля 1914 г.). Ср. также: т. 7, стр. 239 (Дневники, 20 апреля 1913 г.).

[19] А. Блок. Собр. соч., т. 8, стр. 415 (21 апреля 1913 г.).

[20] Там же, т. 7, стр. 239 (Дневники, 20 апреля 1913 г.).

[21] Там же, т. 8, стр. 457 (письмо к Л. Я. Гуревич, 29 февраля 1916 г.). Ср. т. 7, стр. 240—245 (Дневники, 27 апреля 1913 г.).

[22] Там же, т. 8, стр. 417 (письмо к Л. Д. Блок, 29 апреля 1913 г.).

Разговор со Станиславским, в частности о характере Бертрана, подсказал Блоку «автобиографию Бертрана», написанную, «чтобы проверить себя еще раз», «особым способом».[23] «Записки Бертрана, написанные им за несколько часов до смерти»,[24] представляют события пьесы с точки зрения ее главного героя, психологическую драму Бертрана, изложенную в повествовательной форме.

В марте 1916 г. Художественный театр уже по собственной инициативе предложил Блоку поставить пьесу. 29 марта Блок приехал в Москву и принял участие в предварительном обсуждении намеченной постановки.[25] В связи с этим он составил для театра объяснительную записку, напечатанную тогда же в газете «Утро России» (3 апреля 1916 г.), — «„Роза и Крест" (К постановке в Художественном театре)».[26] Значительно более полный черновик этой статьи сохранился в записной книжке поэта.[27]

К тому же 1916 г. относится и переиздание пьесы в книге «Театр» Александра Блока (дополнительном томе Собрания стихотворений, изд. «Мусагет»). Блок сопроводил это издание обширным филологическим комментарием, содержащим объяснение исторических, географических и литературных «реалий» и ссылки на использованные источники.[28] Как видно из интервью, появившегося в декабре 1916 г. в газете «Вечерние биржевые ведомости», Блок придавал существенное значение документальности исторического материала своей пьесы, тому, «что исторические факты действий драмы, провансальские и бретонские названия ее — верны и действительны».[29] В автобиографии для проф. С. А. Венгерова он, между прочим, писал по этому же поводу: «Университет не сыграл в моей жизни особенно важной роли, но высшее образование дало, во всяком случае, некоторую умственную дисциплину и известные навыки, которые очень помогают мне в историко-литературных, и в собственных моих критических опытах, и даже в художественной работе (материалы для драмы „Роза и Крест")».[30] Действительно, комментарии Блока обнаруживают редкую «дисциплину» его филологической работы, причем в двояком отношении: и в смысле использования в пьесе исторических и литературных источников, послуживших поэту материалом для исторических элементов ее сюжета и об-

---

23 Там же, т. 7, стр. 247 (Дневники, 2 мая 1913 г.); т. 8, стр. 457 (письмо к Л. Я. Туревич).

24 Там же, т. 4, стр. 521—527 (май 1913 г.).

25 Там же, т. 8, стр. 459 (письмо к матери, 31 марта 1916 г.). Ср.: Н. Эфрос. Московский Художественный театр. М., 1924, стр. 300—304.

26 Там же, т. 4, стр. 527—530.

27 Там же, стр. 530—538 («Объяснительная записка для Художественного театра»), и «Записные книжки Ал. Блока», стр. 173—179 (март 1916 г.).

28 Там же, т. 4, стр. 510—521.

29 Там же, стр. 530 («Интервью А. А. Блока о драме „Роза и Крест"». «Вечерние биржевые ведомости», 1916, 13 декабря).

30 Там же, т. 7, стр. 15.

становки, и в смысле подробности и точности того отчета, который он представил в этих комментариях не только своему читателю, но и будущему исследователю.

Очевидно, поэт сознавал, что в этом произведении «культурные переживания», идущие от источников, в конечном счете сыграли не менее существенную роль при создании драмы, чем первоначальные интимно-лирические переживания. Если в первый период творчества, еще «внеисторический», источником поэтического вдохновения Блока были личные переживания романтической любви, ее трагический кризис, как и кризис всего романтического мировоззрения поэта, вызванный столкновением с реальной действительностью, то во второй период, когда «на помощь пришли история и эпоха», новым, «объективным», источником вдохновения поэта явились романтика рыцарского средневековья с ее культом дамы, песнями трубадуров, весенними народными праздниками, песнями и пирами и, с другой стороны — суровый пейзаж Бретонского побережья, «голос океана» и поэтические народные легенды Бретани.

Это обстоятельство оправдывает и факт нашего обращения, вслед за самим поэтом, к углубленному изучению исторических и литературных источников драмы «Роза и Крест».

Историки литературы старого времени привыкли односторонне рассматривать всякое литературное взаимодействие между писателями как «влияние» одного из них — учителя на другого — его ученика. Было бы, конечно, странно с такой точки зрения утверждать, что драма «Роза и Крест» написана «под влиянием» средневековой французской и провансальской литературы или кельтского фольклора, в том смысле, в каком мы вполне могли бы говорить о влиянии на творчество Блока воспитавших его учителей — Пушкина или Лермонтова, Достоевского или Аполлона Григорьева, Владимира Соловьева или русских символистов. Средневековая французская литература и бретонский фольклор были для Блока не «влияниями», оформлявшими его творчество, а тем источником, из которого Блок почерпнул знание исторической обстановки своей драмы, поэтическое ощущение «атмосферы» эпохи и самый художественный материал, который он использовал и заново переосмыслил в своей пьесе, как Шекспир — историческую хронику Холлиншеда и итальянские новеллы, Гете — автобиографию рыцаря Геца фон Берлихингена или Вальтер Скотт в «Квентине Дорварде» — мемуары Филиппа де Комина и другие современные источники.

При этом Вальтер Скотт в обильных примечаниях к своим романам и поэмам всегда отсылал читателя к использованным в его произведении историческим и этнографическим источникам, подчеркивая тем самым (как и Блок) историческую подлинность художественного образа. То же самое делали неоднократно Байрон и Пушкин.

Во всех подобных случаях анализ источников чрезвычайно поучителен, потому что лишь сравнение с ними позволяет установить всю меру творческой оригинальности автора.

Прокомментировав свою драму в печатных примечаниях, Блок вместе с тем привел в образцовый порядок все черновые материалы, относящиеся к ее творческой истории. Материалы эти собраны самим поэтом в отдельной объемистой папке с зеленой наклейкой с надписью:

Роза и Крест
1912

Папка хранится в архиве А. А. Блока в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом) под шифром ф. 654, оп. 1, № 148 и насчитывает 589 листов. Она содержит три черновые редакции пьесы и чистовую копию с последней из них, сделанную матерью поэта, А. А. Кублицкой-Пиоттух, для издательства «Сирин»; черновики «Песен» (15 л.); две черновые тетради с выписками; «Соображения и догадки о пьесе» (25 л.); позднейшие авторские пояснения, написанные в связи с намеченной постановкой в Художественном театре и объединенные в одной обложке с «предполагавшимися поправками» (51 л.). В числе этих пояснений находится и автобиография Бертрана, к которой Блок сделал примечание: «Май 1913. „Новелла", написанная для „проверки" характера Бертрана (после разговора со Станиславским)».

Для выяснения источников, которыми пользовался Блок, работая над драмой, и самого характера этой работы необходимо обратиться прежде всего к сохранившимся спискам использованных им книг и к его черновым рабочим тетрадям, содержащим, кроме таких списков, многочисленные выписки, переводы и конспекты исторического и литературного материала, извлеченного в качестве «заготовок» из соответствующей специальной литературы.

Библиотека Блока, хранящаяся в настоящее время в Институте русской литературы АН СССР в Ленинграде, имеет в своем составе довольно большое число книг как по средневековой французской и провансальской литературе, так и по фольклору и этнографии Бретани. Каталог библиотеки, составленный самим Блоком, позволяет дополнить список названиями книг, позднее проданных или утерянных (см. приложение I). Все книги, прочитанные Блоком, содержат многочисленные карандашные пометки: подчеркнуты места, замечания на полях. На титульном листе обычно стоят фамилия поэта, дата и место покупки. По этим данным можно установить, что большинство книг по французскому и провансальскому средневековью приобретено в Петербурге в марте — апреле 1912 г.: провансальский роман «Фламенка» — еще в марте, «Ланселот» и другие романы «круглого стола» в переложении Полэна Париса — в апреле, книги

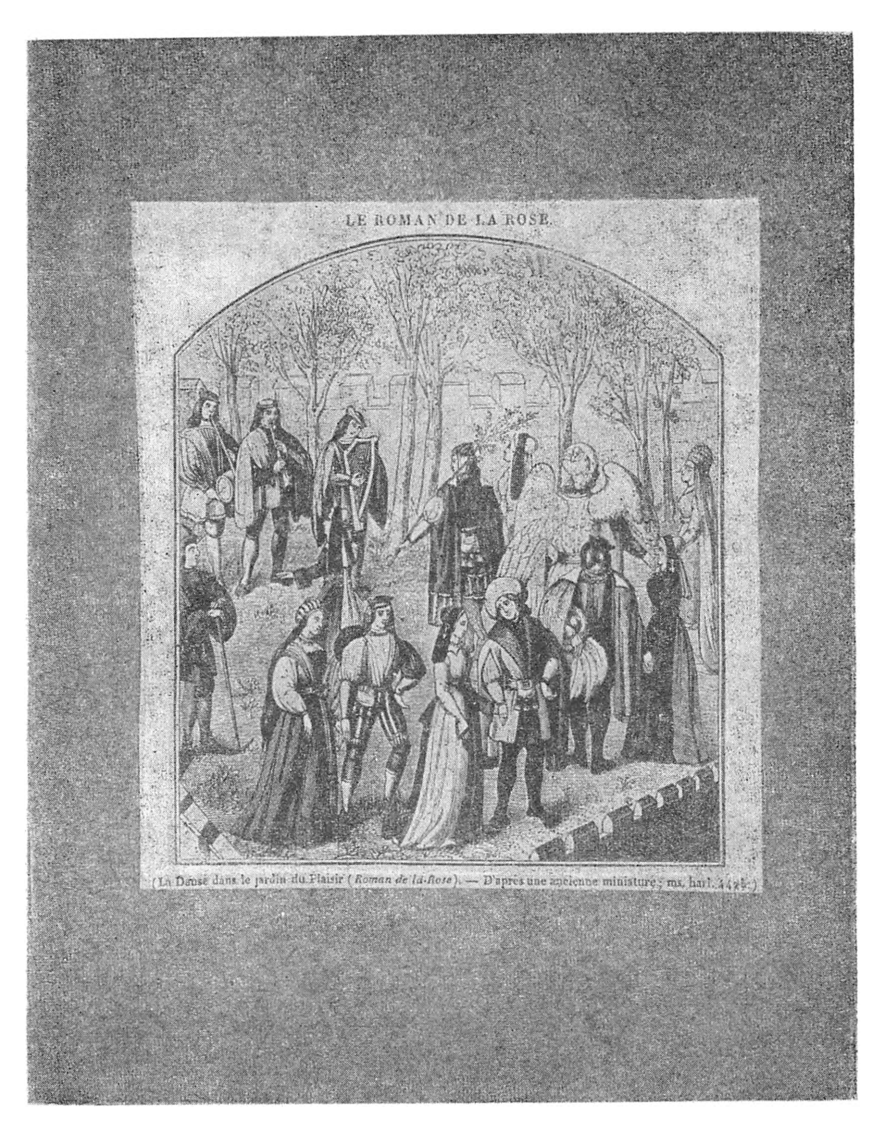
Балабановой — тоже в марте. В дневнике от 30 марта Блок отмечает: «... почти ничего о трубадурах не нахожу у букинистов».[31] Между тем на самом деле Блоку посчастливилось сразу же найти в Петербурге несколько очень редких книг, в дальнейшем широко использованных в его работе (уже названные «Фламенка» и романы «круглого стола», фаблио в издании Жюбиналя и др). Бретонские книги были приобретены поэтом раньше, во время его путешествия в Бретань (преимущественно в Кемпере, в августе 1911 г.).

Рабочие тетради Блока представляют две школьные тетрадки обычного формата, в синих обложках, которые поэт аккуратно оклеил с внешней и внутренней стороны вырезками из какого-то французского журнала 1880—1890-х годов, вероятно принадлежавшего семье Блока: гравюрками на дереве, воспроизводящими произведения средневекового французского искусства, и небольшими статьями и заметками популярного характера по старофранцузской литературе. Гравюра на лицевой стороне первой по времени тетради изображает сцену из «Романа о Розе», по средневековой французской рукописи: «Le Roman de la Rose. La Danse dans le jardin du Plaisir» («Роман о Розе. Танец в саду удовольствия»). На лицевой стороне второй тетради — поэтесса Кристина Пизанская (XV в.) подносит свои «Послания», посвященные тому же роману, королеве Изабелле Баварской (Christine de Pisan présentant ses Epîtres du Débat sur le Roman de la Rose à la reine Isabelle de Bavière). На внутренней стороне обложек помещены в качестве иллюстраций готические статуи Роланда и Оливье (с порталом Веронского собора) и старинный портрет короля-поэта Ренэ Анжуйского. Из вырезанного Блоком литературного материала с его творческой темой непосредственно соприкасаются заметки о поэтессе Марии Французской («Marie de France, poète anglo-normand»), о французских нравах и обычаях в средние века («Moeurs et coutumes en France au moyen âge») и, в особенности, извлечение из книги Эдгара Кинэ «Германия и Италия», озаглавленное «Лето трувера» («Été d'un trouvère»).

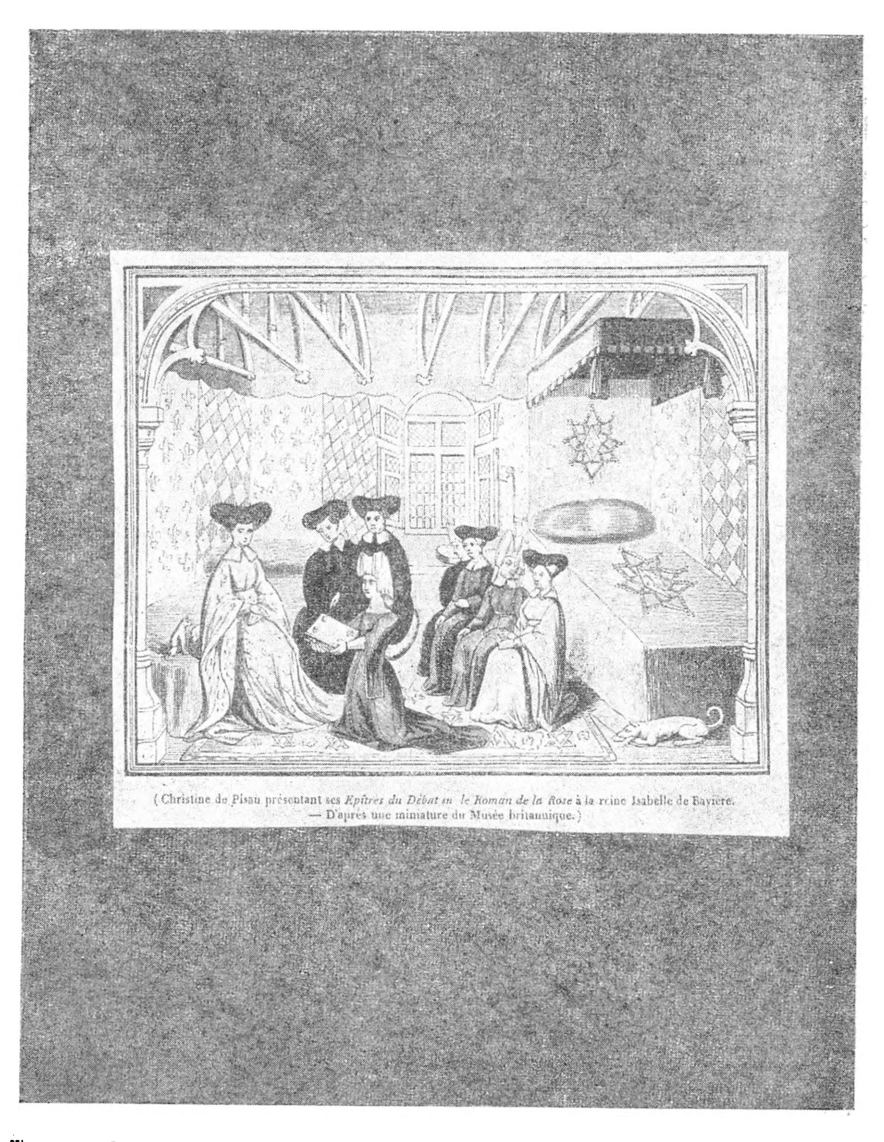
Первая тетрадь открывается (лл. 1а—3а) уже известным нам начальным наброском сценария провансальского балета («Зима. Châtelaine всю зиму слушает сладостные рассказы и песни из уст простого жонглера»). Мы относим его к самому концу марта или началу апреля. Непосредственно за ним (лл. 3б—6а) следуют выписки из «Фламенки» (приобретенной в марте) и из «Истории французской литературы» Деможо (Démogeot) — источников, которые, как мы увидим дальше, определили основные линии развития сюжета Изоры. Выписки эти сделаны в течение апреля, так как за ними следует «другой сюжет», оставшийся в дальнейшем неиспользованным («Рыцарь отправ-

---

[31] А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 138.



Тетрадь I (лицевая сторона). Сцена из «Романа о Розе»



Тетрадь II (лицевая сторона). Поэтесса Кристина Пизанская и королева Изабелла Баварская

ляется к своей даме...»), с пометкой «27 апреля — ночью» (л. 6б). Под той же датой Блок отмечает чтение II тома «Ланселота»,[32] выписок из которого не имеется. На следующем листе тетради (7 а) законспектировано и переведено из «Средневековой французской литературы» Гастона Париса (Gaston Paris. La littérature française au moyen âge) краткое содержание «лэ» (стихотворных новелл) Марии Французской, которые, как и «Ланселот», хотя и не имеют непосредственного отношения к сюжету драмы Блока, но связаны с нею атмосферой средневековой рыцарской романтики.

Книга Гастона Париса представляет классическое по краткости и содержательности изложение истории средневековой французской литературы. Экземпляр этой книги, принадлежавший Блоку,[33] имеет на титульном листе подпись поэта, помеченную апрелем 1912 г., и ряд карандашных отметок, свидетельствующих об особом интересе владельца к романтическим темам рыцарского средневековья. В главе «Национальный эпос» почти ничего не подчеркнуто (отмечен «Гюон из Бордо»), зато подчеркнутые или отмеченные на полях места очень многочисленны в главах о «Греческих и византийских романах» («Флуар и Бланшефлер», «Окассен и Николетт», «Роман о Фиалке», «Гильом де Доль»), о «Бретонских романах» («лэ» Марии Французской, раздел о Кретьене де Труа, особенно о Ланселоте, о Персевале и Граале), из «романов приключения» выделена «Шателен де Вержи», кое-что из «Романа о Розе», а также параграф о состязаниях жонглеров, который понадобился Блоку для весеннего праздника действия IV. Подчеркнуто упоминание о «похищении королевы Гиневры королем страны, из которой нет возврата», объясняющемся, по Гастону Парису, «древней мифологической традицией» (стр. 110). Блок приписывает на полях: «Эвридика».

Переход от сценария балета к стихотворному тексту оперы, который мы относим к началу мая 1912 г. (после разговора с М. И. Терещенко 3 мая), потребовал нового, более широкого привлечения исторического материала. В связи с этим Блок обратился за научной консультацией к своему старому знакомому и приятелю Е. В. Аничкову. Дневник отмечает под 17 мая среди «событий» недели: «Обедали у Аничковых с Ремизовым. Аничков дал мне много полезных указаний и книг».[34]

Проф. Е. В. Аничков (1866—1937), филолог-западник, был одним из старших учеников акад. А. Н. Веселовского по основанному этим последним романо-германскому отделению историко-филологического факультета Петербургского университета.

---

[32] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 456.

[33] G. Paris. La littérature française au moyen âge (XI—XIV^{e} siècle), 4^{e} éd. Paris, 1909. — Книга была, по-видимому, продана наследниками А. А. Блока и принадлежит в настоящее время проф. М. А. Гуковскому.

[34] А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 143.

Специализировавшись у Веселовского по средневековой романской филологии, он продолжил свое образование в Париже под руководством знаменитого французского медиевиста проф. Гастона Париса. Двухтомная магистерская диссертация Аничкова «Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян» (Пг., 1903—1905) следует по пути, намеченному Веселовским в его «Исторической поэтике». Однако круг научных интересов Аничкова не ограничивался средневековыми романскими литературами, его основной специальностью. Он занимался вопросами сравнительного фольклора и этнографии, русским язычеством, древнерусской литературой и народной поэзией, историей эстетики и теорией литературы, современной западной и русской литературой. Чуждый официального «академизма», Аничков был близок с поэтами-модернистами, дружил с Бальмонтом, был обычным гостем в литературном салоне Вячеслава Иванова и его «поэтической академии». Как социалистически настроенный интеллигент, он участвовал в революционном движении и подвергался репрессиям царского правительства, в результате чего был вынужден оставить преподавание в Университете. После Октябрьской революции Аничков эмигрировал за границу и до самой смерти был профессором в Югославии.

В 1904—1907 гг., когда Блок был студентом, Аничков состоял приват-доцентом Петербургского университета. Блок был знаком с ним по литературным кружкам и салонам петербургских символистов. Аничков привлек Блока еще в годы его студенчества к сотрудничеству в редактируемой им совместно с приват-доцентом А. К. Бороздиным коллективной «Истории русской литературы», для которой Блок, по его предложению, написал в 1906 г. статью «Поэзия заговоров и заклинаний».[35] Работа над этой статьей отразилась, как впоследствии отметил сам автор, на некоторых образах известного стихотворения «Русь» («Ты и во сне необычайна. . .»).[36] Были запроектированы и другие статьи Блока для этого издания — «о Некрасове и о лубочной литературе», которые остались ненаписанными.[37] Е. В. Аничков и его жена, писательница-модернистка, выступавшая под псевдонимом Iwan Strannik, неоднократно упоминаются в дневнике и переписке Блока и принадлежали к кругу близких знакомых поэта и его семьи. По своей непосредственной научной специальности, в частности по теме своей диссертации, и по живому интересу к вопросам современной литературы Е. В. Аничков был, несомненно, наиболее подходящим ученым консультантом для русского поэта, творчески заинтересованного в средневековой западной литературе.

---

[35] А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 36—65.

[36] См.: Александр Блок, под ред. В. Орлова, прим., стр. 521.

[37] Письма А. Блока к родным, т. I, стр. 155 (письмо к матери, 4 сентября 1906 г.).

Встреча с Аничковым состоялась 15 мая. Под этим числом Блок заносит в свою рабочую тетрадь список книг,[38] которые дал ему Аничков (тетр. I, лл. 7 б — 10 а), и содержание своего разговора с Аничковым («Аничков говорит...», лл. 10 б — 11 б). Большинство книг Аничкова представляют специальные исследования и материалы о провансальских трубадурах. Под списком имеется пометка Блока: «1 августа 1913 г. отдал 13 из них обратно. Еще 5 осталось у меня». Вероятно, речь идет о книгах более общего содержания, из которых Блок сделал ряд выписок, заполняющих дальнейшие листы первой тетради и всю вторую тетрадь. Выписки имеются из следующих книг (по списку):

№ 1. Gaston Paris. Poèmes et Légendes du Moyen Âge [Г. Парис. Поэмы и легенды средних веков].—Отсюда Блок извлек изложение содержания двух произведений средневековой французской литературы — повести «Окассен и Николетт» и романической эпопеи «Гюон из Бордо» (лл. 12б—14а).

№ 3—4. J. Bédier. Les Légendes épiques, 2 vols [Ж. Бедье. Эпические легенды.— Исследование по старофранцузскому эпосу] — выписка о Via Tolosana [«Толозанской дороге»], по которой Симон де Монфор наступает на Прованс и Бертран едет в северную Францию (тетр. II, л. 3б).

№ 6. Сборник статей: Études romanes, dédiées à Gaston Paris, ч. II [статьи по романской филологии, посвященные Гастону Парису].— Имеются выписки из трех статей, использованных для пьесы: Charles Joret. La rose dans l'antiquité et le moyen âge [поэтика розы в античности и в средние века] — тетр. II, лл. 1а—2б; Antoine Thomas. Vivien d'Aliscans et la légende de Saint Vidian [о городе «Толозанские муки» и его патроне св. Видиане] — тетр. I, лл. 15б—16а; Amédée Salmon. Remèdes populaires du moyen âge [о средневековой народной медицине] — тетр. II, лл. 10а — 10б. Кроме того, из статьи: Joseph Couraye du Parc. Chants populaires de la Basse Normandie — выписана старинная французская народная баллада: «Le fils du roi il a juré» (лл. 4б — 5а).

№ 15. Prof. Egidio Gorra. Delle origini della poesia lirica del medio evo. Torino, 1895 [Э. Горра. Происхождение средневековой лирической поэзии].— Из этой итальянской брошюры, посвященной поэзии трубадуров, Блок извлек всего несколько строк о значении слова joi «радость» у провансальских поэтов: «anzi *joi* e *poesia* sono sinonimi, como pure sinonimi sono *poesia* e *amors*» [«но *радость* и *поэзия* синонимы, так же как синонимы *поэзия* и *любовь*»],— использовав впоследствии эту выписку для комментария к драме,[39] а также несколько латинских свидетельств о весенних хоровых песнях в средние века (тетр. I, л. 11б).

---

[38] Список был ранее в сокращенной форме опубликован П. Медведевым (ук. соч., стр. 111—112). Подробнее см. приложение III.

[39] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 520.

Кроме того, в списке имеется еще несколько книг, из которых Блок не сделал никаких выписок, но которые тем не менее по своему содержанию могли иметь ближайшее отношение к его работе:

№ 5. Camille Chabaneau. Les biographies des Troubadours en langue provençale. Toulouse, 1885 [К. Шабано. Биографии трубадуров] — издание, положившее начало научной критике легендарных биографий провансальских трубадуров.

№ 9. Andreae Capellani... de amore libri tres. Havniae, 1892 [Андрей Капеллан... о любви, три книги].— Изложение доктрины возвышенной рыцарской любви на латинском языке, сделанное капелланом Андреем, состоявшим на службе у графини Марии Шампанской, покровительницы трубадуров и куртуазной поэзии.

№ 10. Ch.-V. Langlois. La Société Française au XIIIe siècle (d'après dix romans d'aventure). Paris, 1904 [Ш. В. Ланглуа. Французское общество в XIII в., на основании десяти романов приключений].— Содержит переложение десяти французских стихотворных рыцарских романов бытового и новеллистического содержания, в том числе и «Фламенки».

№ 11 Poésies complètes de Bertran de Born (texte original)... par Ant. Thomas. Toulouse, 1888 [Полное собрание стихотворений трубадура Бертрана де Борна, оригинальный текст, с вступительными статьями и примечаниями, особо отмеченными Блоком]. — Блок перевел в своей драме сирвенту Бертрана де Борна (см. ниже, стр. 45).

№ 18. В. Ф. Шишмарев. Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по ист[ории] поэзии Фр[анции] и Пров[анса]. Париж, 1911.— Магистерская диссертация акад. В. Ф. Шишмарева, в то время приват-доцента Петербургского университета, содержит в первой части характеристику и историю таких традиционных жанров средневековой французской и провансальской поэзии, упоминаемых в драме Блока, как «пастурель» (стр. 8—92), «альба» (стр. 92—121) и др.[40]

Кроме перечисленной научной литературы из списка Аничкова, в тетрадях Блока имеются выписки из диссертации самого Аничкова «Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян» (тетр. 1, лл. 14б — 15а), экземпляр которой с пометками сохранился в библиотеке поэта, из сочинений по всеобщей истории Иегера и Шлоссера — об альбигойцах (тетр. II, лл. 6а — 6б) и Леона Готье — о рыцарстве (Léon Gautier. La Chevalerie.— Обряд посвящения рыцаря, тетр. II, лл. 7а — 7б) и дополнительные, большей частью неиспользованные, библиографические заметки. Не упомянута ни в книгах Аничкова, ни в других допол-

---

40 «Пастурелью», по первоначальной мысли Блока, являлась «пошловатая» песня пажа в первой редакции пьесы (Собр. соч., т. 4, стр. 466. Ср. ниже стр. 47), «альбой» — песня сторожа Бертрана, которой он предупреждает любящих о грозящей им опасности (там же, стр. 462).

Автограф Александра Блока (Разговор с Е. В. Аничковым, тетр. I, л. 10б)

нительных списках классическая работа Дица о трубадурах (Friedrich Diez. Leben und Werke der Troubadours, 1829), из которой Блок извлек романтическую легенду о любви трубадура Вильгельма Кабестана и его госпожи, прекрасной Маргариты Руссильонской, и перевод сирвенты Бертрана де Борна «Я рад расцвету прекрасной весны...» (тетр. II, лл. 7б — 9б).[41]

Вслед за списком книг Блок заносит в рабочую тетрадь содержание своего разговора с Аничковым (лл. 10б — 11б, см. приложение III). Разговор касается остатков языческих («друидических») традиций в Бретани, которыми поэт особенно интересовался, путей паломничества в средневековой Франции (в связи с книгой Бедье), общих особенностей феодальной помещичьей культуры и биографий провансальских трубадуров. Аничков указывает Блоку на необходимость обращаться к первоисточникам средневековой литературы в надежных, филологических изданиях. «Фламенку» он рекомендует как единственный средневековый провансальский роман, в котором «действительные провансальские нравы». Знакомя поэта с достижениями историко-филологической критики своего времени, Аничков предостерегает его от ложных романтических увлечений «друидической» мифологией и широко популярными на Западе легендарными биографиями трубадуров, составленными в XVI в. Иоганном Нострадамусом («Иван Нострадамус — врун»),— вопрос, затронутый подробно в названном исследовании Шабано. Наконец, вместо несуществующих «трубадуров XIV—XV века», которыми интересовались Глазунов и Терещенко, Аничков рекомендует Блоку «брать непременно конец XII века», т. е. время высшей зрелости феодальной культуры Прованса и расцвета поэзии трубадуров, непосредственно предшествующее социально-политической катастрофе и культурному кризису альбигойских войн. В дальнейшем Блок выберет дату еще более точную, но несколько более позднюю — год выступления Симона де Монфора в «крестовый поход» против альбигойцев (1208).

---

[41] См.: Fr. Diez. Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntnis des Mettelalters. Zwickau, 1829 (Wilhelm von Cabestains, S. 77—84; Bertran de Born, S. 188—189).

ГЛАВА III

ФРАНЦУЗСКО-ПРОВАНСАЛЬСКАЯ ТЕМА

Основной материал, извлеченный Блоком из французско-провансальских источников, относится к двум темам его пьесы: с одной стороны, это быт и нравы феодального замка, определяющие бытовую, семейную, исторически опосредствованную сторону душевной драмы Изоры; с другой стороны — это картина весеннего праздника в действии IV. К этому присоединяются отдельные мелкие детали, входящие в общий реалистический фон действия.

Обычно черновые редакции драмы обнаруживают бо́льшую близость к источникам, иногда даже прямые цитаты и ссылки на использованный материал. В процессе дальнейшей работы над текстом многие излишние частности, заимствованные из этих источников как сырой материал, отбрасывались, и оставались лишь типические детали, творчески переработанные и наиболее существенные для созданных поэтом художественных образов.

Для первой темы главным источником послужил провансальский рыцарский роман «Фламенка». Как уже было сказано, «Фламенка» — первая средневековая книга, прочитанная Блоком еще в самой начальной стадии разработки балетного сценария (между 27 марта и 27 апреля 1912 г.). В примечании к действию III, сцене 3 Блок сам указывает важнейшие черты, заимствованные им из провансальского романа.[1] Экземпляр «Фламенки» в библиотеке Блока носит многочисленные следы карандаша поэта: Блок, вероятно, не читал оригинального провансальского текста поэмы, но обширная вступительная статья ученого редактора издания Поля Мейера и прозаический французский перевод того же автора подчеркнуты во многих местах и имеют обычные для Блока пометки на полях, а в рабочей тетради (тетр. I, л. 3б) содержатся краткие ссылки на отдельные

[1] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 518.

страницы как статьи, так и перевода, которые поэт предполагал в первую очередь использовать для своей творческой работы.

«Фламенка» — стихотворный рыцарский роман с любовным сюжетом, развернутым на широком фоне быта и нравов рыцарского общества своего времени.

Арчамбаут (Archambaut), владетельный сеньер Бурбона (в южной Франции), женился на красавице Фламенке, дочери графа де Немур. Приревновав молодую жену к французскому королю, который ухаживал за нею во время свадебного пира, Арчамбаут запирает ее в башне своего замка вместе с двумя прислужницами (имя одной из них, как у Блока, Алиса). Только по воскресеньям и праздникам Фламенке разрешается посещать богослужения в церкви.

Молодой рыцарь Гильом де Невер, образец рыцарских добродетелей, узнав о красоте и несчастье Фламенки, решает освободить пленницу и вместе с тем добиться ее любви. Приехав в Бурбон под чужим именем, он приказывает тайно прорыть подземный ход из своего дома к месту заключения Фламенки. Затем он ищет случая встретиться с ней в церкви и, с этой целью переодевшись клириком, подносит ей евангелие после богослужения. Таким образом ему удается вступить в переговоры с молодой женщиной, рассказать ей о своей любви и предупредить о своих намерениях. Фламенка встречается с Гильомом в подземном ходе и становится его возлюбленной. Притворным покорством мужу и двусмысленной клятвой (самой охранять свою честь так же успешно, как это делал до сих пор Арчамбаут) ей удается добиться освобождения из башни, и Арчамбаут, поверив жене, сам приглашает молодого рыцаря на праздник, который он устраивает в ознаменование примирения с Фламенкой. На этом роман обрывается.

В предисловии Поль Мейер справедливо называет «Фламенку» «романом современных нравов» («roman des moeurs contemporaines»), прекрасно изображающим «блестящую жизнь дворов в XII веке» («où fut representée dans ce qu'elle avait de plus brillant la vie des cours au XII^{e} siècle»).[2] «Автор был хорошо осведомлен во всех вопросах любви, занимавших воспитанное общество (la société polie) в XII и XIII веках».[3] Из его поэмы можно почерпнуть богатые сведения о моральном состоянии общества в это время.[4]

Поль Мейер относит написание романа к первой половине XIII в. (между 1220 и 1250 гг.). Для Прованса это время перезрелости и уже начавшегося разложения феодальной культуры и рыцарской идеологии, выступающего с полной очевидностью после катастрофы альбигойских войн (1208—1216 гг.), которые

---

[2] Le roman de Flamenca, publié par Paul Meyer. Paris, 1865, p. I.

[3] Ibid., pp. XXII—XXIII.

[4] Ibid., p. XII. — Все цитированные места предисловия Блоком подчеркнуты.

подчинили Прованс культурно-отсталой северной Франции. Черты упадка и наступающей новой эпохи ясно проступают в идеологических позициях автора «Фламенки». Возвышенная рыцарская любовь как высшая идеальная ценность, оправдывающая нарушение супружеской верности (например, в «Ланселоте»), вырождается в «Фламенке» в двусмысленный в моральном отношении адюльтер; высокая идеалистическая тематика рыцарского романа приключений (типа того же «Ланселота») снижается, соскальзывая в круг сюжетов бытовой, реалистической новеллистики с типичными фигурами обманутого старого мужа, наказанного за свою ревность, неверной молодой жены и ловкого любовника; реалистическая обрисовка психологии высших классов общества, для которых трубадурский «культ дамы» остался лишь как формальное оправдание свободного личного поведения и искания наслаждений, скорее напоминает «Фиаметту» Боккаччо, чем рыцарей и дам романов «круглого стола».

Поль Мейер справедливо указывает, что для Гильома де Невера его любовное приключение является не столько высокой страстью, сколько светской забавой, обязательной для молодого рыцаря в его положении (хотя он и проявляет свое чувство в обычных формах куртуазного служения даме); для Фламенки ее любовный роман является прежде всего способом отомстить грубому, некуртуазному мужу за его ревнивые подозрения, недостойные светского, воспитанного человека.[5]

Для Блока этот родственный ему психологический комплекс должен был обладать большой притягательной силой. Поэт сам пережил перерождение возвышенной романтической любви к прекрасной даме в реальные и порою двусмысленные любовные отношения. Прекрасная дама, земное воплощение «вечной женственности», становится для него Изорой, красивой молодой швеей из «Толозанских мук», похожей, по словам Блока, на героинь Флобера, которая после романтических мечтаний о сказочной любви становится возлюбленной красивого пажа Алискана и героиней средневекового адюльтерного романа типа «Фламенки»:

Счастлива будь, Изора!
Мальчик красивый
Лучше туманных и страшных снов!

«Роза и Крест» совпадает с «Фламенкой» в основной ситуации любовного «треугольника» и в ряде конкретных деталей «адюльтерного» сюжета: замковая башня, в которой заперта героиня своим ревнивым мужем, потайной ход, задвинутый каменной плитой, через который (в черновых редакциях) проникает к ней приезжий певец. (В окончательной редакции Алискан проникает в башню через открытое окно с помощью Бертрана, который охраняет влюбленных, — ситуация, не случайно напом-

[5] Flamenca, p. X suiv.

нившая одному из первых слушателей пьесы, Иванову-Разумнику, аналогичную сцену из «Сирано де Бержерака» Ростана.)[6]

Согласно авторскому комментарию, не только имя графа Арчимбаута («Арчимбаут — транскрипция Е. В. Аничкова»,—сообщает поэт), но и характер его «навеяны» провансальским романом.[7] Как справедливо замечает Поль Мейер, характер этот отличается «чертами отличного комизма» («des traits d'un comique excellent»).[8] Ревнивый Арчимбаут «гримасничает, как собака, скаля зубы без смеха» («il fait une grimace de chien, montrant les dents sans rire»).[9] «Он оброс бородой, волосы его всклокочены» («barbu, hérissé»), «его борода, жесткая и нестриженная, напоминает Фламенке куст терновника или хвост дикой белки» («un buisson d'épines ou la queue d'un écureuil sauvage»).[10] «Голова у него, как у чертей, которых изображают с всклокоченными волосами» («Il avait la tête de ces diables qu'on peint tout hérissés»). И автор иронически добавляет: «Итак, не без основания Фламенка не чувствовала к нему любви: дама имеет право бояться, когда видит перед собою черта».[11]

Подобного рода гротескно-комические описания наружности и поведения ревнивца встречаются в «Фламенке» неоднократно. Ср. еще: «Под влиянием охватившей его ревности он потерял голову. Состояние его все ухудшалось. Он не мылся и не брился: борода его напоминала плохо увязанный сноп овса; он вырывал отдельные клочья и засовывал их себе в рот» («sa barbe avait l'air d'une garbe d'avoine mal faite; il l'arrachait par place et en mettait les poiles dans sa bouche»). «Когда наступали припадки, он походил на бешеную собаку» («il était comme un chien enragé»).[12] «Тогда он испытывает ярость против самого себя, дергает себя за волосы, вырывает бороду, кусает губы, скрежещет зубами, дрожит, пламенеет и хищными глазами смотрит на Фламенку».[13]

У Блока все эти комические черты собраны в нескольких словах доктора: «А видел ты, что у него на голове? — Как у черта на картинке. Два месяца не стригся. Когда улыбается, скалит зубы по-собачьи».

Оба героя ходят со связкой ключей от башен, в которых заперты их жены. В «Фламенке»: «Ревнивец разгуливал, имея всегда в руках ключи» («Le jaloux allait et venait, ayant toujours les clés à la main»).[14] Ср. у Блока слова повара капеллану: «Он,

[6] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 215 (Дневники, 4 февраля 1913 г.).
[7] Там же, т. 4, стр. 518.
[8] Flamenca, p. IX (подчеркнуто Блоком).
[9] Ibid., p. 293 (эта и последующие цитаты также подчеркнуты Блоком).
[10] Ibid., p. 295.
[11] Ibid., p. 347. — Последние слова отчеркнуты на полях двойной чертой с восклицательным знаком.
[12] Ibid., p. 298 (отдельные места подчеркнуты Блоком).
[13] Ibid., p. 294 (отчеркнуто на полях).
[14] Ibid., p. 299 (подчеркнуто Блоком).

говорят, так и спит — с ключом от башни». То же как сценическая ремарка (действие I, сцена 5): «*Входит Граф, грохоча ржавым ключом*».

Запирая жену в башню, Арчимбаут в провансальском романе так мотивирует свое решение: «Кто охраняет даму, тот попусту теряет свой труд (perd sa peine), если прежде всего не поместит ее в верное место, где бы ее видел только ее владыка и страж. Это — единственное хорошее средство» («C'est là le bon moyen»).[15] Ср. слова графа у Блока: «Я знаю, что делаю... Лучше припрятать молодую жену в надежное место, чем попусту терять время и труд».

Оба Арчимбаута грозят своим женам отрезать их прекрасные золотые волосы, источник искушения для какого-нибудь будущего молодого соблазнителя. В «Фламенке» ревнивец «едва побеждает желание срезать ее прекрасные волосы, блестящие и светлые». «Изменница,—говорит он ей,—кто удержит меня от того, чтобы вас убить, чтобы лишить вас этих волос... Это было бы большое горе для ваших обожателей (ces beaux galants), которые повторяют друг другу:—„Боже! Видел ли кто такие волосы? Они блестят сильнее, чем тонкое золото!" — Я ведь знаю все ваши незаметные повадки — взгляды, рукопожатия, прикосновения ног (Je connais bien le petit manège des regards, des mains serrées, des pieds préssés). С кем вы думаете иметь дело? Я так же хитер, как вы...».[16] Ср. слова графа у Блока (действие III, сцена 3):

«Святой Иаков!
Какие волосы! — Супруг примерный
Давно бы их остриг! — Ну, ну, не плачьте...
Я пошутил...»

Черновая (прозаическая) редакция значительно ближе к деталям первоисточника: «Милостивый боже, у кого на свете такие светлые волосы! Они блестят, как тончайшие золотые нити! Да, да, я знаю все ваши тайные уловки — все взгляды, вздохи и рукопожатия! Если бы я был действительно строгим мужем, я бы отрезал ваши прекрасные косы!»[17]

Наконец, в духе средневековой семейной морали верная наперсница Алиса учит Изору терпению и лицемерному смирению перед ее мужем и господином: «Терпите, ярость любого дракона можно смягчить кротостью». В авторском комментарии[18] Блок также ссылается на «Фламенку», где это выражение встречается в другом контексте — по отношению к даме, любовь которой, согласно доктрине трубадуров, рыцарь может заслужить терпением и постоянством: «Нет на свете ни дракона, ни гадюки, которых невозможно было бы приручить кротостью (Il n'y a au

---

[15] Ibid., p. 295.
[16] Ibid. (отчеркнуто на полях).
[17] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 479.
[18] Там же, стр. 518.

monde dragon ni vipère qu'on ne puisse apprivoiser en employant la douceur). Поэтому дама, которая не знает милосердия (qui résiste à Merci), более жестока, чем эти твари...»[19]

Черновая редакция содержит еще некоторые дополнительные черты образа ревнивца, притом с отсылкой к первоисточнику, в подробной авторской ремарке к действию III (сцена 3 окончательной редакции), которая частично была использована как материал в приведенных выше репликах действующих лиц (капеллана и повара), частично уничтожена, вероятно, чтобы избежать излишней перегрузки комическими подробностями. «В руках у графа — огромный ржавый ключ. Голова у графа взъерошена, как у черта на картинке (Flamenca, 347). Лицо его в огне, а сердце сжимается от холода. Все его мысли перевернуты. Порою читает он „обезьяний Отче наш", бормоча никому не понятные слова. Он иногда улыбается по-собачьи, показывая только зубы».[20] Ср. в «Фламенке»: «С внешней стороны он пылает, внутри он леденеет» («dehors il brûle, dedans il est glacé»);[21] «песни его подобны блеянию, его вздохи — раскаты голоса; все мысли его спутались; часто он повторяет обезьяний Отче наш (le patenôtre du singe), бормоча слова, которых никто не понимает».[22] Выражение «обезьяний Отче наш» означает чтение молитвы навыворот. Блок, вероятно, опустил эту подробность, так как она требовала специального комментария.

Согласно тем же авторским примечаниям, «Фламенка» подсказала Блоку и диалогическую сцену между рыцарем и дамой, которую разыгрывают Изора и Алиса в «Башне Неутешной Вдовы», пользуясь вместо молитвенника романом о Флоре (действие III, сцена 3). «Изора: Нет... представь себе: я слушаю мессу, а он переоделся клерком; в церкви темно... негодяй следит за мною... Клерк подходит с молитвенником... дай сюда книгу! — Алиса: Вот — роман о Флоре. Изора: Подойди, как он... вот так. Что он шепчет, пока я целую молитвенник?..» Следует любовный диалог. В «Фламенке», как уже было сказано, Гильом действительно пользуется этой хитростью, чтобы приблизиться к своей возлюбленной и договориться с ней о свидании. Диалог в драме Блока вносит лишь незначительные изменения в разговор между Гильомом и Фламенко́й. Ср.: «Гильом: Увы! — Фламенка: Почему ты жалуешься? — Гильом: Я умираю. — Фламенка: От чего? — Гильом: От любви. — Фламенка: К кому? — Гильом: К вам. — Фла-

---

[19] Flamenca, p. 353. — Отчеркнуто на полях, первая фраза, кроме того, подчеркнута.

[20] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 478.

[21] Подчеркнуто Блоком. На полях пометка «см. выше». Блок, вероятно, имел в виду ту же формулу на стр. 268, где описывается влюбленность Арчимбаута в свою невесту Фламенку: «au dedans il brûle, au dehors il tremble» (также подчеркнуто).

[22] Flamenca, p. 292. — Все цитированные слова подчеркнуты; «обезьяний Отче наш» — жирной чертой.

менка: Что я могу? — Гильом: Исцелить. — Фламенка: Как? — Гильом: Хитростью. — Фламенка: Делайте. — Гильом: Уже сделано. — Фламенка: В чем это средство? — Гильом: Вы придете. — Фламенка: Куда? — Гильом: В место купания (Aux bains). — Фламенка: Когда? — Гильом: Вскоре. — Фламенка: Я согласна».[23] В провансальском романе этот тайный разговор между любящими продолжается три месяца, потому что из осторожности они каждый раз обмениваются только одной репликой. У Блока он сконцентрирован в одном диалоге, притом ведется с воображаемым, а не с реальным любовником. Однако в той же «Фламенке» имеется и сходная сцена любовной игры между героиней и ее камеристкой Алисой, когда Фламенка хочет проверить, услышал ли незнакомый молодой рыцарь, переодетый клириком, ее первый ответ: «Встань, Алиса, и сделай вид, что ты даешь мне благословенье, как он. Возьми роман о Бланшефлер». Алиса бежит к столу, на котором лежит роман, и возвращается к своей госпоже, которая едва удерживается от смеха, глядя, как девушка подражает клирику. Фламенка подымает книгу вправо и наклоняет ее налево. «На что ты жалуешься?—говорит она, а потом прибавляет. — Ты слышала?» — «Да, госпожа, разумеется, слышала, если Вы произнесли это таким же тоном, тот, о ком мы говорим, должен был Вас услышать».[24]

В своем предисловии Поль Мейер отмечает, что «роман о Флуар и Бланшефлер лежал на столике Фламенки».[25] Содержание этого романа, одного из лучших и самых популярных образцов средневековой любовной романтики, было известно Блоку по книге Гастона Париса «Французская литература в средние века», на которую он ссылается в примечании к действию I, сцене 4: «Это — трогательная история любви двух детей; их разлучают, но, после многих приключений и опасностей, они счастливо соединяются».[26] Для Блока этот любовный роман, лежащий у изголовья Изоры вместо молитвенника, становится символом того возбуждающего «чтения романов», в котором — одна из причин ее неудовлетворенности и смутных мечтаний. «На столе ее, — сообщает капеллан графу Арчимбауту, — лежит роман о Флоре... и о Бланшефлер... вместо молитвенника. А вы знаете, что романы сочиняют враги Святой Церкви?»

---

[23] Так в предисловии П. Мейера. — Flamenca, p. IV (отчеркнуто на полях). В тексте самого романа диалог растянут на много страниц в соответствии с ходом действия (Ibid., pp. 348—369).

[24] Flamenca, p. 355. — Вся сцена на полях отчеркнута, слова «возьми роман о Бланшефлер» подчеркнуты, справа и слева поставлены два нотабене.

[25] Ibid., pp. XXIV—XXV (подчеркнуто Блоком).

[26] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 513. Ср.: G. Paris. La littérature française au moyen âge, § 53, а также выписку Блока из его же книги «Poèmes et légendes du moyen âge» (p. 104), где этот роман, как и в примечании Блока, сопоставляется с «Окассеном и Николетт» (тетр. I, стр. 12б—13а).

Из других мотивов «Фламенки» Блок подчеркивает все места, относящиеся к характеристике Гильома де Невера как совершенного рыцаря: описание его наружности, его душевных и общественных качеств, изображение его «служения» даме с обычными для рыцарского романа признаками влюбленности — задумчивостью, томлением, поглощенностью любовной мечтой и т. д. В рабочей тетради Блок отмечает для памяти: «Бургундский рыцарь (Guillaume), его качества — 303—308. Его одежда — 315—316. Он под цветущей яблоней — 318. Рыцарь смотрит с церковных хоров на молящуюся Châtelaine — 320—323 и целует ее молитвенник». Отмечаются фон весеннего пейзажа, песни соловья весенней ночью и, в особенности, запомнившийся Блоку образ влюбленного молодого героя под цветущей яблоней.

В весенний день на пасхальной неделе влюбленный молодой рыцарь, погруженный в задумчивость, в обществе своего хозяина отправляется в загородный сад. «Соловей громко пел, радуясь хорошей погоде и зелени. Гильом расположился на открытом воздухе, под цветущей яблоней» («sous un pommier en fleur»).[27] «Он ничего не слышит, не видит, не чувствует: глаза его неподвижно уставились, руки и губы — без движения, сердце наводнено сладким чувством радости, которое внушает ему песня соловья».[28] В рабочей тетради сюда относятся пометки: «Он под цветущей яблоней — 318, соловей — 336 (также и прежде)».

Зацветающая яблоня во дворе замка Арчимбаута играет в драме Блока существенную роль как символ приближающейся весны. Ср., в особенности, сценическую ремарку первой черновой редакции: «Зал замка с большой аркой на закрытый двор, где розовеет на фоне серой стены зацветающая яблоня — признак наступившей весны ...во дворе виден корявый ствол столетней яблони, протянувший свои немногие ветви в мартовское небо».[29] Ср. в окончательной редакции во вступительном монологе Бертрана:

Яблони старый ствол,
Расшатанный бурей февральской!
Жадно ждешь ты весны...

Яблоня — излюбленное место пребывания замкового сторожа Бертрана. В записной книжке этот символический мотив непосредственно увязан с указанной выше сценой в «Фламенке». Ср. пояснения автора к действию I: «Бертран и яблоня (Рыцарь под цветущей яблоней — Flamenca). Привычное место, всегдашнее, его „мир"».[30] Давая указания для сценического воплощения своей драмы в Художественном театре, Блок подчеркивает, что декорации «не должны быть богаты подробностями, но главное

[27] Flamenca, p. 318 (последние слова подчеркнуты).
[28] Ibid. (весь отрывок отчеркнут на полях).
[29] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 464.
[30] Записные книжки Ал. Блока, стр. 177.

должно сразу бросаться в глаза». Среди этого «главного» он отмечает специально «древность корявой яблони на фоне очень толстой стены».[31]

Остальные места, подчеркнутые Блоком в «Фламенке», относятся к тем страницам романа, где изображаются различные феодальные и народные празднества, пиршества и увеселения, пение жонглеров, майские обряды и песни. Сюда принадлежат следующие пометки в рабочей тетради: «Ярмарка в Немуре — 268 и сл. Пиршество: Игры и забавы жонглеров — 272, 275, 277—286. Убранство улицы — 273». «Май, пасха, сажают деревья, праздники и танцы в городах — 324. Майские легенды — 334».

К богатому реалистическими подробностями бытовому фону провансальского романа относятся, между прочим, описания народных обычаев, связанных с наступлением весны. «Согласно местному обычаю, во время пасхи, после ужина, принято было танцевать и развлекаться в соответствии с временем года. В эту ночь сажали май» («on planta les mais» — т. е. срубленные молодые деревья со свежей весенней зеленью), «и это явилось поводом для новых развлечений».[32] Мимо Гильома проходят девушки, накануне вечером сажавшие май, и поют «майскую календу» («une calende de mai»). По этому поводу Поль Мейер указывает в примечании, что «kalenda maia, la calende de mai» обозначает 1 мая, «день веселых праздников», но автором «Фламенки» это слово «употребляется также в значении песен, которые поются в этот день».[33] В первых черновых набросках к пьесе сцена состязания жонглеров на майском празднике (в окончательной редакции — действие IV, сцена 3) так и озаглавлена — «майские календы».[34]

Материал для этой сцены Блок с самого начала тщательно собирает отовсюду. Сцена весеннего народного праздника с хоровыми песнями и плясками и состязанием жонглеров до конца сохранила в драме Блока свой первоначальный, по преимуществу зрелищный, оперный характер. Поэтому она потребовала богатого конкретного историко-бытового материала по весенним праздникам, обычаям и песням средневековой Европы.

Кроме «Фламенки», в распоряжении Блока было прозаическое переложение другого средневекового французского романа первой половины XIII в. «Гильом де Доль» («Guillaume de Dôle») в упомянутой уже книге Шарля Ланглуа «Французское общество XIII в. ».[35] Ссылка на этот роман и на книгу Ланглуа по диссертации Е. В. Аничкова имеется в черновой тетради Бло-

---

31 Там же, стр. 174.

32 Flamenca, p. 324.

33 Ibid., p. 334.

34 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 459.

35 См.: Ch. V. Langlois. La société française au XIII^e siècle, pp. 57—90 («Guillaume de Dôle ou la Rose»).

ка (тетр. I, л. 14б): «Народ, предводимый плясунами и плясуньями, возвращается из лесу, после проведенной там ночи, „неся май" через город с песнями, потом вносят в верхние этажи и прикрепляют к окнам (I, 122—124; также в изложении Guillaume de Dôle у Langlois (La soc. franç. au XIII s.) — стр. 85—86)». Отмеченные Блоком страницы книги Аничкова (122—124) содержат отрывок из «Guillaume de Dôle» с прозаическим переводом Аничкова, посвященный описанию майского праздника.

Названная ранее диссертация Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян» представляет специальное исследование, посвященное весенним народным обрядам, обычаям и песням, по материалу фольклора и средневековой рыцарской литературы. По всем этим вопросам она послужила для Блока основным и направляющим источником. Выписки из Аничкова в рабочей тетради (тетр. I, лл. 14б—15а), как и подчеркнутые места его книги, выделяют исторические и литературные свидетельства о майских обрядах и песнях и, в особенности, самые тексты песен в прозаических переводах Аничкова.

В авторском комментарии к драме[36] Блок непосредственно ссылается на Аничкова по поводу маленькой вступительной сцены к картине майского праздника (действие IV, сцена 3): «Цветущий луг. Девушки (с майским деревом, поют):

Вот он май, светлый май,
Вот он, светлый май! ..»

Сцена напоминает уже отмеченный эпизод из «Фламенки». Пояснение, которое Блок дает в примечании: «*Майское дерево* — столб, украшенный цветами и лентами, — носили девушки в венках и с песнями или возили на телеге, запряженной волами», — воспроизводит с небольшими изменениями заметку из рабочей тетради, представляющую извлечение из книги Аничкова: «Майское дерево — огромный столб, убранный листьями и всякими украшениями. Установлен на большой телеге, которую тащит пара волов при веселых криках окружающих (I, 127). Песня, поющаяся при этом (128)». Песня девушек, как сообщает Блок в том же примечании, представляет обработку «trimouzettes», т. е. песенных весенних приветствий. «Толпы молодежи, — пишет Аничков,—парней и девушек, иногда детей, переходят из дома в дом по селу или в городе. В особой песенке они высказывают разные пожелания хозяевам и ждут в награду гостинца или денег».[37] Блок ссылается в примечании на использованную им «тримузет», приведенную у Аничкова (стр. 168 сл.):

C'est le mai, le joli mai,
C'est le mai, le tri mà ça...

---

[36] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 519.

[37] Е. В. Аничков. Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян, ч. I. СПб., 1903, стр. 168.

В переводе Аничкова текст этой тримузет звучит так:

«Вот май, вот прекрасный май, вот! Добрая хозяйка, ради великого бога сделайте доброе дело, [дайте] яиц от ваших кур, денег из вашего кошелька. Вот май, вот прекрасный май, вот...

Возвращаясь с поля, где мы видели хлеба, мы их нашли чистыми [выполотыми]; благословен милостивый Иисус, за ваши виноградники и хлеба... Вот, май, вот прекрасный май, вот...

Когда вернется из поля ваш муж, молитесь богу, чтобы он вернул его вполне довольным видом хлебов, которые хороши... Вот май, вот прекрасный май, вот!..»[38]

Песни жонглеров на майском празднике также были подсказаны Блоку старинными французскими и провансальскими песнями из книги Аничкова. Песня первого менестреля, как сообщает Блок в комментарии к драме, является «свободным переводом трех строф (I, II и IV) знаменитой сирвенты Бертрана де Борна: „Be me platz le dous temps de pascor" (все чередования рифмы соблюдены)».[39] Аничков приводит эту воинственную песню знаменитого провансальского трубадура в главе «Воинские весенние потехи».[40] Весна — время начала военных действий, пишет Аничков, которые в феодальном обществе являются «не временным отвлечением от постоянных занятий, а одним из отправлений каждодневной жизни». Поэтому средневековые военные песни нередко, как и любовные песни трубадуров, начинаются с традиционного «весеннего зачина», т. е. с описания пробуждения природы весной. Аничков цитирует две первые строфы сирвенты, сопровождая их, как обычно, прозаическим переводом.[41] Блок присоединяет к ним еще четвертую строфу. Как видно из списка книг, взятых у Аничкова, Блок имел в руках французское издание стихотворений Бертрана де Борна («Poésies complètes de Bertran de Born»), по которому он мог в точности воспроизвести чередование рифм в его сирвенте.[42] Однако в руках Блока был еще другой, посредствующий источник — уже названная книга Дица «Жизнь и творения трубадуров». В рабочих тетрадях сохранился сделанный поэтом полный прозаический перевод сирвенты, предшествовавший поэтическому (тетр. II, лл. 8а—9б),[43] с пометкой: «у Diez». Он не совпадает с переводом Аничкова и сделан по немецкому стихотворному переводу Дица, менее близкому к оригиналу.[44] Трудное чередова-

[38] Там же, стр. 170. — В черновиках «Песен» (л. 14) имеется пометка Блока: «Из розовых майских песен (trimouzettes). Аничков, Вес. песня, I, 169, 172 и сл.».

[39] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 519.

[40] Е. В. Аничков, ук. соч., ч. II, стр. 72 сл.

[41] Там же, стр. 81—83 (все это место на полях отчеркнуто).

[42] См. приложение III, № 11.

[43] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 6 (1933), стр. 355—356. — В издании 1961 г. (т. 4) прозаический перевод сирвенты исключен редактором из материалов.

[44] См.: F. Diez. Leben und Werke der Troubadours, S. 188—189.

ние рифм, которым Блок имел право гордиться, соблюдено у немецкого ученого менее точно, чем у русского поэта.

Любопытно отметить одно недоразумение в понимании немецкого текста Дица, подсказавшее Блоку поэтический образ, выпадающий из стиля средневекового трубадура, но интимно-родственный романтическому чувству русского поэта-символиста:

...И вот — на просторе полей —
Могил одиноких задумчивый ряд.
Цветы полевые над ними горят.

Ср. в более точном и сухом прозаическом переводе Блока: «Мой взор веселится, когда одолевают неприступный замок, когда стены трещат и рушатся, когда я вижу в степи ряд могил и разбитый возле них палисадник». В немецком переводе Дица вместо этого мы читаем:

...Und wenn auf der Heide
Ein Heer von Gräben seh' umringt,
Um die sich starkes Pfahlwerk schlingt.

«Когда я вижу посреди степи войско, окруженное со всех сторон *рвами*, опоясанными крепким *частоколом*» (ср. у Аничкова, по оригиналу: «И при виде войска на берегу, окруженного со всех сторон *рвами* с палисадником из крепкого *частокола*»).[45] Блок, не обратив внимания на точный перевод Аничкова, неправильно понял немецкое umringt von *Gräben* («окруженный *валами*») как von *Gräbern* («*могилами*»), и эта ошибка натолкнула его на романтический образ степных могил, окружающих развалины замка и поросших полевыми цветами.

Песня второго менестреля («Через лес густой...»), как указывает Блок в своих примечаниях, представляет «вольное переложение песенки пикарского трувера XIII века» («Le premier jor de mai...»), по той же книге Аничкова (т. I, стр. 124 и сл.).[46] Песенка принадлежит к каноническому в средневековой французской поэзии «низкому» жанру «пастурели», изображающей любовную встречу рыцаря с пастушкой или другой какой-нибудь женщиной. Ср. перевод Аничкова:

«В первый день мая, в эту сладкую пору, тихую и веселую... я ехал верхом между Аррасом и Дуэ. Мне встретились две девушки, они несли май, цветов и душистой травы в изобилии и пели новенькую песню, сладостный лэ:

'доренло! с этой поры
я полюблю!'

---

45 Е. В. Аничков, ук. соч., ч. II, стр. 83 (Курсив мой. — *В. Ж.*).

46 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 520. — В рукописи («Песни», л. 10) на полях: «6 ноября 1912 свободное переложение песенки пикарского трувера Willaume le Viniers (Аничков, Вес. Песни, I, 124 и сл.)».

Тогда я слез с лошади и сейчас же подошел к ним. Я на ходу поклонился, присоединился к ним и спросил, как их звать по имени. Потом и я принял участие в их песне и также стал петь:

доренло! с этой поры
я полюблю!

Пока мы так шли, веселясь и резвясь и напевая песни, я увидал большую толпу людей. Они шли с другой стороны, играя на *волынке,* покрытые маем ...»

Слово «волынка» подчеркнуто Блоком и специально помечено в его рабочей тетради среди выписок из Аничкова: «Волынка (I, стр. 126)». Вероятно, Блок усмотрел в ней интересную историко-бытовую подробность, которую хотел использовать для описания майского праздника.

Еще одна старинная французская песенка была заимствована из материалов Аничкова в первоначальной черновой редакции пьесы: это — песня пажа Алискана в действии I. В рукописном тексте она вводится сценической ремаркой: «Паж поет песенку (пошловатая, любовная)».[47] Говоря в своей диссертации о жанре пастурелей, Аничков дважды дает им модернизованное название «средневековых шансонеток».[48] «Chansons à personnages и pastourelles», пишет Аничков, эти «шансонетки средних веков», рассказывают от первого лица «любовное приключение с знатной дамой, пастушкой или крестьянской девушкой. Эта тема в средние века была в большом ходу». «Когда через один или два века рыцарь или трубадур были заменены барином, охотником, а то и просто удалым парнем, эволюция этой песенной темы закончилась, и почва для современной шансонетки была подготовлена».[49]

Блок соответственно отмечает в своей рабочей тетради: «Chansons à personnages и pastourelles — средневековые шансонетки — I, 13 (может спеть паж)».

Для пошловатой «шансонетки» пажа Блок воспользовался пастурелью «Bele Aaliz main leva», которую Аничков относит к числу «несомненно народных старофранцузских песен». В его прозаическом переводе она гласит так:

Прекрасная Аэлис встала ранешенько — (Уйдите ради бога прочь) — Она оделась и нарядилась — Она вышла в сад — Пять цветочков здесь она нашла — Свила веночек — Из цветущих роз — (Ради бога, идите вы прочь—Вы, невлюбленные вовсе)».[50]

---

47 Там же, стр. 466.

48 См.: Е. В. Аничков, ук. соч., ч. I, стр. 13 и ч. II, стр. 160. — Оба места подчеркнуты Блоком.

49 Там же, ч. I, стр. 13. Ср. также: Е. Аничков. Очерк литературной истории Арраса XIII века. ЖМНП, ч. CCCXVII, 1900, февраль, стр. 237: «chanson à personnages, эту средневековую шансонетку, излюбленную во Франции в конце XII и середине XIII века».

50 Е. В. Аничков, ук. соч., ч. I, стр. 151—152.

В переработке Блока элементы народного стиля слегка русифицированы, в первых стихах введен каламбур, который подчеркивает «пошловатый» тон любовной песенки:

Раз прекрасная Аэлис,
Распрекрасная Аэлис
(Ах, уйдите, не надо нам вас!)
Рано, рано поднялась,
Приоделась и прибралась,
В зелен сад гулять пошла,
Пять цветочков там нашла,
Из роз веночек заплела,
Веночком косу убрала...
(Ах, идите, не надо нам вас,
Разве вы влюблены...)[51]

В окончательной редакции драмы Блок создал песню Алискана совершенно самостоятельно, приподняв и облагородив ее в духе несколько условной, не связанной средневековой традицией трубадурской романтики, сохранив лишь поэтическое имя Аэлис «по его созвучию с именем Алисы», в «транскрипции» Аничкова, как сообщается в примечаниях.[52]

Появление на майском празднике жонглеров, состязающихся между собою перед зрителями, возвращает нас опять к картинам праздников в «Фламенке», где на бракосочетании молодой графини с Арчимбаутом присутствует «более 1500 жонглеров»,[53] которые стараются наперебой развеселить и позабавить знатную публику. Провансальский роман дает целый каталог всевозможных средневековых музыкальных инструментов, на которых играют эти жонглеры, их фокусов и акробатических упражнений и не менее пространный репертуар романических сюжетов, который имеется в их распоряжении. Приведем лишь несколько примеров из этого обширного описания:

«Затем поднялись жонглеры, и все хотели быть услышанными. Тогда вы могли бы услыхать инструменты, настроенные на все лады. Кто только знал какой-нибудь новый мотив *на виоле*, или песню, или дескор, или лэ, тот старался изо всех сил протиснуться вперед...» «Один играет на арфе, другой на роте, один произносит слова, другой ему аккомпанирует...» «Один показывает марионетки, *другой жонглирует ножами*, один ползает по земле и кувыркается, другой танцует и делает прыжки, один прыгает через обруч, другой скачет, и каждый знает свое ремесло...» «Те, кто хотели слушать рассказы о королях, маркизах и графах, могли удовлетворить свое желание, ибо один рассказывает о Приаме, другой о Пираме, один о прекрасной Елене, которую похитил Парис, другой об Улиссе, Гекторе и Ахилле... один о короле Александре, другой о Геро и Леандре...

---

[51] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 466. Ср.: Е. В. Аничков, ук. соч., ч. I, стр. 59

[52] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 512.

[53] Flamenca, p. 275 (подчеркнуто Блоком).

один о прекрасном Нарциссе, утонувшем в источнике, в котором он смотрел на свое отражение, другие о Плутоне, похитившем у Орфея его прекрасную супругу, или о филистимлянине Голиафе, которого убил Давид... один о круглом столе, где храбрость была всегда в чести и где король Артур гостеприимно встречал каждого пришельца, другой о Говене и о рыцаре льва Ивэне...» и т. д.[54]

В этом каталоге искусства жонглеров некоторые мотивы частично совпадают с соответствующими местами состязания двух жонглеров в драме Блока (действие IV, сцена 3): упоминание о Геро и Леандре, Елене и Парисе, о том, «как Нарцисс смотрел в воду и утонул», а также о прыгании через обруч и игре ножами. В примечании к этой сцене Блок сообщает: «Показывать акробатические фокусы умели часто те самые жонглеры, которые умели петь. Слова моих жонглеров — заимствованы».[55] Однако непосредственным источником сцены послужило, вероятно, широко известное и неоднократно переиздававшееся фаблио XIII в. «Два жонглера» («Deux jongleurs»), комический диалог двух жонглеров, потешающих публику, наперебой расхваливая свое искусство в музыке, пении и в акробатических фокусах и знание репертуара средневековой поэзии. Между прочим один из жонглеров хвалится тем, что «пускает кровь кошкам и ветер — быкам, делает уздечки для коров и головные уборы для коз, перчатки для собак и шлемы для зайцев»; другой «умеет играть ножами и ходить по канату» и знает «все прекрасные игры на свете».[56]

Наряду с «Фламенкой» к первым книгам, прочитанным Блоком еще в начале работы над сценарием балета (до 27 апреля), относится распространенная «История французской литературы» Деможо. Переводом обширного отрывка из этой книги, посвященного роли жонглеров в жизни средневекового замка, открывается серия черновых заготовок Блока для его средневековой драмы (тетр. I, лл. 4а—6а, см. приложение III).

Многое в этом отрывке напоминает исходную ситуацию драмы Блока. Одинокий замок на вершине горы окружен высокими стенами с узкими окнами. Кругом разбросаны бедные крестьянские хижины. В течение шести долгих зимних месяцев владелец замка скучает без войн и турниров. Госпожа со своими дочерьми, окруженная молодыми пажами, «благородными, иногда грациозными», сыновьями соседних владельцев, коротает долгие однообразные дни и бесконечные ночи за надоевшей шахматной игрой. Но вот с началом весны появляется жонглер. В вечер его

---

[54] Ibid., pp. 277—286. — Подчеркнуто Блоком. Отрывок о короле Артуре и рыцарях «круглого стола» отчеркнут на полях.

[55] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 520.

[56] Блок, по всей вероятности, нашел этот диалог в книге А. Жюбиналя (A. Jubinal. Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux, 2 vols. Paris, 1839—1842), которая, к сожалению, не сохранилась в его библиотеке.

прихода все население замка собирается в большом зале. Здесь перед внимательными слушателями он поет свои песни о старинных героях эпической легенды. А с приближением осени жонглер возвращается обратно с богатыми подарками, набив свой пустой кошель, а иногда «унося с собою и любовь владелицы замка». После его ухода жизнь замка «до новой весны погружается в обычное молчаливое однообразие».

С отрывком из книги Деможо интересно сопоставить вырезку из старого французского журнала, вклеенную Блоком в первую рабочую тетрадь. Она имеет заглавие «Лето трувера» («Été d'un trouvère») и представляет отрывок из книги французского романтика, историка и критика Эдгара Кинэ «Германия и Италия». Несомненно, этот отрывок послужил прямым источником для Деможо, хотя последний нигде не ссылается на Кинэ. Блок не мог не заметить этого совпадения, хотя нигде не отметил его. Мы даем статью Кинэ в русском переводе, в тех ее частях, которые совпадают с Деможо и могли иметь значение для работы Блока над драмой.

«Во время шести зимних месяцев феодальный замок был окружен облаками. Ни турниров, ни войны, редкие иностранцы и пилигримы; долгие однообразные дни, плохо заполненные игрой в шахматы. Наконец наступала весна; госпожа замка (Châtelaine) сорвала в саду первую фиалку. Вместе с ласточками ждали возвращения трубадура или трувера. В прекрасный майский день этот последний посылал своих певцов и жонглеров рассказывать старинные романы буржуа и мелкому люду в маленьких городах. Потом он сам следовал по крутой дороге, которая вела к замку. Без промедления, в первый же день его прихода, бароны, их оруженосцы, девушки собирались в большой мощеной зале замка, чтобы услышать поэму, которую он только что закончил за время зимы. . .» Следует описание эпического репертуара жонглера и его исполнения, в основном совпадающее с Деможо: «Когда приближалась осень, трувер заканчивал свой рассказ; он уходил, обогащенный подарками своего хозяина; это были дорогие одежды, красивое оружие, хорошо оседланные кони. Иногда его посвящали в рыцари, если он не был им раньше. Потом, с его отъездом, замок терял свой голос: все до новой весны впадало в обычное молчание и однообразие».

Связь драматической экспозиции «Розы и Креста» с этим описанием Деможо и его прототипом у Кинэ лучше всего подтверждается «Объяснительной запиской для Художественного театра», в которой указания автора для будущей постановки пьесы представляют в сущности свободное переложение отрывка из Деможо.[57]

---

[57] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 531—532.

«На холме, окруженном бедными хижинами, стоит грубая, толстостенная громада — феодальный замок, окруженный серыми стенами, рвом, над которым кинут цепной мост, с башнями, бойницами, узкими окнами. На окрестных холмах — такие же поместья, вокруг — те же хижины. Шесть месяцев зимы проходят в однообразии и скуке, остальное время — в пирах, турнирах, охотах, празднествах, в которых принимают главное участие приезжие жонглеры и менестрели.

В замке живет хозяин с семьей, двором, прихлебателями, челядью и т. д. Если он женат, — дети его воспитываются в другом таком же замке, готовясь к посвящению в рыцари. . .»

В черновой редакции драмы сценическая ремарка, открывающая действие I, еще сохраняет явную связь с этой исходной ситуацией, намеченной в описании замка у Деможо.

«Действие первое. Зал замка с большой аркой на закрытый двор, где розовеет на фоне серой стены зацветающая яблоня — признак наступившей весны. В этом пустом зале только один угол уютен. Он занят скамьями, шахматным столом, голубыми подушками. На всем остальном лежит печать грустного зимнего одиночества».

Первый монолог Бертрана продолжает эту экспозицию, подхватывая и развивая мотивы долгой зимней скуки, ожидания весны, возвращающихся вместе с весной обычных забав владельца замка (турниры, пиры и охоты) и появления заезжего жонглера:

Страна безмятежная,
Как тоскуешь ты долгую зиму,
Как жадно ждешь ты весны!
Чуть порозовеет
На яблоне цвет,
На охоту поедет граф,
И будет все как всегда:
За охотой — турнир,
За турниром — пиры и охоты,
И с высокого вала увидим,
Как идет к нам в замок жонглер
Свой пустой кошель набивать.
И вновь он споет
Ту самую песню,
Которую я повторить не могу,
Которую любит она. . .[58]

Следующая сцена показывает внутреннюю жизнь замка, как она описана Деможо, меланхолию владелицы замка, навеянную зимней скукой, «шателен» и ее пажа за игрой в шахматы.

В окончательной редакции, как обычно, Блок освобождается от сырого материала, заимствованного из описания Деможо, сохраняя в первом монологе Бертрана лишь самое общее и типическое.

[58] Там же, стр. 464.

...Теплый ветер дохнет, и нежной травою
Зазеленеет замковый вал...
...Начнутся пиры и турниры,
Зазвенит охотничий рог,
Вновь взволнует ей сердце жонглер
Непонятною песнью о море...

Остаются лишь основные положения драматической экспозиции: наступление долгожданной весны, появление ее вестников — захожих певцов и сцена в покоях Изоры, за шахматами, между тоскующей госпожой замка и ее пажом.

Большое значение для всего идейного замысла драмы Блока имела символика розы, подчеркнутая в самом заглавии. Символика эта была хорошо известна и близка Блоку прежде всего в поэзии русских символистов Вл. Соловьева и Вячеслава Иванова (цикл «Rosarium» в сборнике «Cor ardens», 1911), однако в пьесе на средневековую тему она получила своеобразный колорит эпохи. Средневековая поэзия знает символику розы в двойном значении — любви земной, чувственной, или небесной, мистической. Первое значение ярче всего выступает в народной поэзии (роза — девушка, сорвать розу — поцеловать девушку, насладиться ее любовью), второе — в поэзии церковной и христианской легенде (Мадонна как Sancta Rosa — «святая роза», «роза из роз»). В смысле возвышенной любви и рыцарского служения даме символика эта разработана в знаменитом старофранцузском «Романе о Розе» (XIII в.), в котором в форме аллегорического видения рассказывается о любви юноши к Розе и о его странствиях в поисках предмета своей идеальной любви. «Роман о Розе» Блок читает в популярном переложении в книге Петерсон и Балабановой «Западноевропейский эпос и средневековый роман».[59] Первые два тома этого издания были приобретены Блоком в самом начале его работы над балетом (март 1912 г.); глава, посвященная «Роману о Розе», имеет ряд пометок. Богатый материал по поэтике розы собран в статье Жорэ «Легенда о розе в средние века у романских и германских народов» (в сборнике в честь Гастона Париса, из книг Аничкова).[60] Статья эта подробно законспектирована в рабочей тетради поэта (тетр. II, лл. 1а—2б). В дополнительных библиографических заметках Блока (тетр. II, л. 11а) имеется ссылка на позднейшую монографию Жорэ на ту же тему,[61] однако этой книгой Блок, по-видимому, не пользовался, как и аналогичной по теме статьей русского ученого А. Н. Веселовского.[62]

59 См.: О. Петерсон и Е. Балабанова. Западноевропейский эпос и средневековый роман в пересказах и сокращенных переводах, в 3 томах, т. 1. СПб., 1896, стр. 213—246.

60 Ch. Joret. La légende de la rose au moyen âge chez les nations romanes et germaniques. В сб.: Études romanes, dédiées à Gaston Paris. Paris, 1891, pp. 279—302.

61 Ch. Joret. La rose dans l'antiquité et le moyen âge. Paris, 1892.

62 А. Н. Веселовский. Из поэтики розы. В сб.: Привет. Художественно-литературный сборник. Пг., 1898, стр. 1—5; вторично в приложении к по-

Сопоставление прекрасной дамы Изоры с розой то в чувственном, то в сверхчувственном аспекте этого символа проходит через всю драму Блока; в первом значении — в льстивых речах пажа Алискана, во втором — в восторженно-влюбленных рыцаря Бертрана:

Цвети, о, роза,
В саду заветном,
Благоухай, пока над миром
Плывет священная весна!..
Тверже стой на страже, Бертран! .
Не увянет роза твоя.

«Розовые заросли» в саду Изоры имеют такое же символическое значение, как и зацветающая весенняя яблоня. Блок специально отмечает их в числе «главного» в декорациях пьесы для будущей постановки Художественного театра. «Розы должны быть огромные, южные».[63] Черная роза, таинственно упавшая из рук Изоры на грудь Гаэтана, спящего в розовой заросли, и подаренная им Бертрану, становится символом любовного служения последнего. Блок считал самым трудным в своей пьесе объяснить, без введения сверхъестественного, «как роза попала на грудь Гаэтана, почему, что от этого произошло с Бертраном».[64] В окончательной редакции драмы это — рудимент первоначального замысла, в котором свидание Изоры с Гаэтаном, во время которого она дарит ему розу, происходит реально, а не в сновидении.[65]

Самое имя Изоры, в соответствии с ее происхождением — испанское, выбрано поэтом, вероятно, по созвучию с «розой». С розой в ее чувственном аспекте земной любви Блок соединяет соловья, воспевающего ее красоту. Ср. в песне Алискана:

Аэлис, о, роза, внемли.
Внемли соловью...

Мотив этот получает дальнейшее развитие в любовных речах Алискана: «Что простой соловей для розы из роз?» По словам капеллана, содержание всех любовных песен, которые поются жонглерами, «известно заранее: о соловье и розе». На самом деле образ этот является в драме Блока поэтическим анахронизмом, бессознательной реминисценцией романтического ориентализма. В противоположность восточной (персидской) поэзии, лирика трубадуров не знает образа соловья как любовника ро-

---

смертному изданию статьи Веселовского «Из истории развития личности. Женщина и старинные теории любви» (СПб., 1912, стр. 64—69). См. позднее: А. Н. Веселовский. Избранные статьи. ГИХЛ, 1939, стр. 132—139. — Характерно, что Аничков не указал Блоку ни на одну из работ своего учителя, хотя некоторые (например, «Три главы из исторической поэтики») непосредственно соприкасаются с темами «Розы и Креста» (см. ниже, стр. 99).

63 Записные книжки Ал. Блока, стр. 174.

64 Там же, стр. 173—174.

65 См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 462 и 501.

зы. Статья Жорэ специально отмечает это обстоятельство,[66] так что Блок, по-видимому, вполне сознательно разрешил себе эту поэтическую вольность.

Символическое заглавие драмы — «Роза и Крест» было результатом очень долгих сомнений и колебаний. Конкурировали названия «Бедный рыцарь», «Песня менестреля», «Сон Изоры»,[67] «Рыцарь-Грядущее».[68] Блок долго колебался, как закончить пьесу. В связи с этим он записывает в дневнике (21 ноября): «Утром Люба[69] подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической Розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных „для красы" только, только художественно, символах Розы и Креста».[70] Блок был совершенно прав: хотя его Бертран, подобно «рыцарю бедному» Пушкина, и бросается в бой за свою госпожу с возгласом «Sancta Rosa!» («Святая Роза!»), однако в своей драме Блок отходит от символической мистики Вл. Соловьева или Вячеслава Иванова в сторону гораздо более реалистической и психологической трактовки Изоры-розы как прекрасной женщины, так же как и крест в его произведении говорит прежде всего о земном страдании и терпении Рыцаря-Несчастье, этого «человека по преимуществу». В этом смысле Блок имел основание утверждать, что эти символы использованы в его драме не в духе христианской мистики, а «только художественно» (притом без всякой попытки сколько-нибудь отчетливого аллегорического их истолкования), обозначая в психологическом плане любовь и страдание, «радость-страданье», о котором поет Гаэтан. Сознательным стремлением Блока при работе над пьесой было «не провраться мистически».[71] «...В теперешнем моем состоянии... — пишет поэт в дневнике, — я не умею и я не имею права говорить *больше*, чем о человеческом. Моя тема — совсем не „Крест и Роза", — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника, и, если я сумею „умалиться" перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее».[72]

Для общей романтической атмосферы средневековых идеалов рыцарской любви и служения даме Блок воспользовался также прозаическими рыцарскими романами о короле Артуре и рыцарях «круглого стола» (XIII в.), в особенности, знаменитым романом о Ланселоте в современном французском переложении

[66] См.: Ch. Joret. La légende de la rose.., p. 294.
[67] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 461.
[68] Там же, т. 7, стр. 171 (Дневники, 28 октября 1912 г.).
[69] Л. Д. Блок, жена поэта.
[70] А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 181 (Дневники, 21 ноября 1912 г.).
[71] Записные книжки Ал. Блока, стр. 173.
[72] А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 186 (Дневники, 1 декабря 1912 г.).

Полэна Париса.[73] Романы эти, по справедливому замечанию ученого редактора, «в течение четырех веков литературной жизни средневековья давали теорию рыцарского совершенства» («la théorie de la perfection chevaleresque»).[74] Как уже было указано, Блок приобрел эти книги в апреле 1912 г. Большинство его пометок сделано на страницах первых двух томов романа о Ланселоте,[75] чтение которого Блок отмечает 27 апреля.[76]

Роман о Ланселоте рассказывает о любви этого образцового рыцаря к королеве Гиневре, жене его сеньера, короля Артура, и о приключениях и подвигах, которые он совершил ради этой единственной любви. К многочисленным местам романа, отчеркнутым Блоком, относится рассказ о воспитании мальчика Ланселота феей озера (использованный в другом эпизоде драмы для образа Гаэтана), о ее прощальных наставлениях, представляющих кодекс рыцарских правил и легендарную историю рыцарского ордена, о приезде Ланселота ко двору короля Артура и посвящении его в рыцари, наконец, знаменитая любовная сцена между Ланселотом и Гиневрой, первый поцелуй, который дарит королева своему рыцарю, узнав, что все свои многочисленные подвиги он совершил ради имени «beau doux ami» («прекрасный нежный друг»), которым она приветствовала его при посвящении (сцена, известная из эпизода о Паоло и Франческе в «Божественной комедии» Данте).

Кроме указанного места «Ланселота»,[77] для «реалий» посвящения в рыцари пажа Алискана Блок воспользовался также популярной книгой Леона Готье о рыцарстве, из которой имеются выписки в его рабочей тетради (тетр. II, лл. 7а—7б). Наряду с «Ланселотом» должны быть названы и другие произведения средневековой французской литературы, знакомство с которыми засвидетельствовано выписками и заметками в рабочих тетрадях: «лэ» Марии Французской (тетр. I, л. 7а), «Окассен и Николетт» и «Гюон из Бордо» (тетр. I, лл. 12б—14а) — по книгам Гастона Париса; легенда о трубадуре Вильгельме де Кабестане — по Дицу (тетр. II, л. 7б). Все эти заготовки остались в драме неиспользованными, но, подобно «Ланселоту», они ввели поэта в атмосферу средневековой рыцарской романтики.

Несколько деталей, заимствованных Блоком из прочитанных им специальных исследований, относятся к области историко-бытовых «реалий» драмы. Так, «Толозанская дорога» («Via Tolosana»), по которой наступают войска Симона де Монфора и Бертран едет на север Франции, указана Блоком в тексте драмы и более подробно в примечании к действию II, сцене 2[78] по

[73] Les romans de la Table Ronde, mis en nouveau langage par Paulin Paris, 5 vols. Paris, 1868—1871.
[74] Ibid., t. I, p. 1 (подчеркнуто Блоком).
[75] «Lancelot du Lac». Ibid., tt. III—V.
[76] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 456 («Планы и заметки»).
[77] P. Paris, op. cit., t. III, pp. 115—131.
[78] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 517.

книге Жозефа Бедье о старофранцузском эпосе («Les Légendes épiques», 1908). Бедье, приписывавший решающую роль в сложении старофранцузских «эпических легенд» монастырям как центрам паломничеств, прослеживает на карте средневековой Франции и соседних с нею стран основные пути передвижения паломников, а за ними и жонглеров к прославленным католическим святыням. Среди этих путей особенно важную роль играла Тулузская дорога, которая вела к величайшей святыне средневекового католичества — храму св. Якова Кампостельского в северной Испании. Отсюда и имя этого святого, которым так часто клянется граф Арчимбаут. Вопрос о путях паломничеств в средневековой Франции обсуждался в разговоре Блока с Аничковым, который дал ему книгу Бедье (см. ниже, стр. 102). Примечание составлено на основании выписки из Бедье в рабочей тетради, которая заканчивается заметкой Блока: «Мое: итак Монфор шел, вероятно, Толозанским путем» (тетр. II, л. 3б). В другой тетради Блок записывает: «Достать карту старой Франции» (тетр. I, л. 12а).

Из специальной статьи Антуана Тома «Вивиен из Алискана и легенда о св. Видиане» (в сборнике в честь Гастона Париса)[79] Блок узнал о существовании пиренейского городка Martres Tolosanes, который он сделал родным городом прекрасной швеи Изоры. «Городок Martres Tolosanes [„Толозанские муки" — в переводе Блока] находится, — как сообщает Тома, — у подножия Пиренеев, на левом берегу Гаронны, и имеет патроном св. Видиана, святого, абсолютно неизвестного большим святцам и пользующегося только местной популярностью, едва доходящей до Тулузы».[80] Согласно церковной легенде, св. Видиан был сыном герцога Алансонского и погиб вместе со своими соратниками мученической смертью в битве с сарацинами. Город получил название по этим легендарным «мукам». Уроженка «Толозанских мук» Изора клянется именем этого местного святого, как муж ее Арчимбаут — именем Якова Кампостельского. Блок поясняет имя св. Видиана в специальном примечании к действию I, сцене 5,[81] составленном по соответствующей предварительной выписке из статьи Тома в черновой тетради (тетр. I, лл. 15б—16а).

Проф. Тома отождествляет св. Видиана легенды с прославленным героем французского эпоса Вивиеном, который, подобно св. Видиану или Роланду, пал смертью храбрых в борьбе с огромным войском сарацин. Поэма «Битва при Алискане» («La bataille d'Aliscans») принадлежит к числу лучших и наиболее известных памятников старофранцузского эпоса. По-видимому, заглавие статьи «Vivien d'Aliscans» («Вивиен из Алискана»)

---

79 A. Thomas. Vivien d'Aliscans et la légende de Saint Vidian. Études romanes, dédiées à Gaston Paris, pp. 121—135.

80 Ibid., p. 121.

81 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 513—514.

ввело Блока в заблуждение: он принял название поля битвы Aliscans за фамилию Вивиена и дал это имя пажу, прислуживающему Изоре.

В том же сборнике помещена статья Амедея Сальмона о средневековой народной медицине.[82] Из этой статьи Блок почерпнул необходимые ему сведения о средневековой медицине для типической фигуры средневекового доктора, который ссылается на авторитет «древних мудрецов Галлена и Гиппократа», цитирует латинские тексты о меланхолии, царство которой длится «от августовских до февральских ид» (т. е. в течение шести зимних месяцев), о симптомах этой болезни и методах ее лечения. В авторском комментарии к действию I, сцене 3 Блок цитирует старофранцузские тексты средневекового лечебника из статьи Сальмона.[83] В его рабочей тетради (тетр. II, лл. 10а—10б) имеются более обширные выписки из той же статьи, использованные в примечании лишь частично. В своих библиографических заметках (тетр. II, л. 11а) Блок дополнительно отметил специальную работу Реннена о средневековой медицине,[84] которой он, однако, не воспользовался.

К историко-географическим реалиям пьесы относится и блестящий «Аррасский двор», о котором так часто вспоминает Алискан:

Куда, говорят, в счастливом Аррасе
Вежливей люди, обычаи тоньше и моды красивей!
Там столы утопают
В фиалках и розах!
Там льется рекою
Душистый кларет!
Дамы знают науку учтивой любви!. . .

В примечаниях Блок поясняет: «Аррасский двор (Аррас — столица графства Артуа, главный город нынешнего департамента Па-де-Кале), о котором только и мечтает Алискан, был в XII столетии, после долгого господства графов фландрских, присоединен Филиппом Августом к французской короне; он отличался особым блеском куртуазии в XIII столетии».[85]

Вообще в истории средневековой французской литературы Аррас XIII в. более известен как центр поэзии городской, а не дворянской (Жан Бодель, Адам де ла Аль и др.). Однако Блок, по-видимому, знал исследование Е. Аничкова «Очерк литературной истории Арраса XIII века», которое он упоминает в своих черновых тетрадях (тетр. I, л. 12б) в библиографическом примечании к упомянутой выше выписке об «Окассене и Николетте» из Гастона Париса. Между тем Аничков предпосылает рассмотре-

---

[82] A. Salmon. Remèdes populaires du moyen âge. В сб.: Études romanes, pp. 253—266.

[83] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 511.

[84] A. Rennin. Quelques mots sur la médecine au moyen âge, d'après le «Speculum majus» de Vincent de Beauvais. Paris, 1893.

[85] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 512.

нию городской поэзии Арраса развернутый очерк предшествовавшей ей аристократической поэзии, расцвет которой относится к концу XII в. (Гюон д'Ойзи и поэты его круга). «Мы видим таким образом,—пишет Аничков,—при каких обстоятельствах и когда проникло в Артуа искусство трубадуров. Как и в центре Франции, ее первый приют — придворная знать, аристократические светские кружки». Вокруг этих «поэтов-аристократов» группировалось «немало людей более скромного происхождения, клириков и буржуа». Эти традиции, по мнению Аничкова, определили в изменившихся социальных условиях зарождение более широко известной городской поэзии Арраса XIII в.[86].

Но решающее значение для представления Блока об Аррасе сыграла, вероятно, историческая справка, наведенная им в «Новом энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона (т. III, стр. 162), которую поэт занес в свою рабочую тетрадь (тетр. II, л. 3б): «Аррас (Па-де-Кале, прежде Артуа). Бургундские герцоги, которым Аррас достался вместе с графством Артуа, имели здесь блестящий двор».

Не все заготовки, извлеченные Блоком из источников, были использованы в окончательной редакции пьесы. Так, пересказывая основные факты, которые Гастон Парис сообщает в своей книге «Поэмы и легенды средних веков» о повести «Окассен и Николетт», Блок был, по-видимому, поражен красотой тех примеров, которыми Гастон Парис иллюстрирует художественное мастерство автора повести, и обработал их в своей черновой тетради (тетр. I, л. 13а) следующим образом:

«Сладостная майская ночь, когда Николетта покидает тюрьму. Тень от старой башни, где она прячется. Улица, далеко освещенная луной; вооруженная шайка с обнаженными мечами под плащами. Николетта строит „белыми руками" цветущую „ложу", точнее — беседку, через которую Aucassin смотрит на звезды. *Николетта идет по саду, приподнимая платье, чтобы роса не замочила...*» Эту последнюю (выделенную мною курсивом. — *В. Ж.*) деталь Гастон Парис в своем изложении особо отметил. Он спрашивает: «Что может быть, с другой стороны, более тонким и изящным, чем изображение Николетты, идущей в сад, приподнимая платье, чтобы не замочить его росой» («Quoi de plus fin, d'autre part, de plus élégant que la peinture de Nicolette s'avançant dans le jardin, relevant sa robe pour la rosée?»).[87]

Этот мотив поразил воображение поэта как художественное воплощение женственной грации, земной и соблазнительной, и украшает уже в первоначальном наброске сцену «майских календ», в которой Изора уступает любовному обольщению своего пажа Алискана: «...Изора вдруг дает руку пажу, который страстно хватает ее. И, приподнимая платье от росы, она бежит к

[86] Е. Аничков. Очерк литературной истории Арраса XIII века. ЖМНП, 1900, ч. CCCXVII, февраль, стр. 236—237.
[87] G. Paris. Poèmes et légendes du moyen âge, p. 106.

замку, за ней — паж».[88] Отсюда эта деталь переходит во вторую черновую редакцию пьесы (действие IV, сцена 6): «Изора в суматохе подает руку Алискану и бежит с ним, приподнимая платье от росы».[89] В окончательной редакции, поскольку здесь весенний праздник прерывается нападением восставших крестьян, во время которого молодой рыцарь трусливо прячется, эта сцена выпадает, но Блок еще раз вспомнил о ней при разработке в 1919 г. «Плана представления» на средневековую тему: «Дамы бегут, приподнимая свои тяжелые платья, по вечерней росе».[90]

Все эти мелочи, столь тщательно собранные Блоком как точно документированные реалии и впоследствии с филологической аккуратностью отмеченные в его примечаниях, свидетельствуют о большом интересе поэта к бытовым чертам средневековой жизни, о настоящем художественном увлечении конкретными деталями этой жизни. В этом, несомненно, сказалось стремление поэта овладеть реалистическим методом искусства и освободиться в трактовке средневекового сюжета от фальшивой оперной романтики «трубадуров XIV—XV века». Внутренняя романтика фабулы, по замыслу автора, должна была найти в пьесе «натуральное», исторически документированное воплощение.

---

[88] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 460 («Соображения и догадки о пьесе»).
[89] Там же, стр. 508.
[90] Там же, стр. 544.

ГЛАВА IV

БРЕТОНСКАЯ ТЕМА

Самостоятельное место в драме Блока занимает бретонская тема, связанная с образом Гаэтана, в первоначальной черновой редакции — Рыцаря-Грядущее. В соответствии с характером этого образа Блок внес в разработку бретонской темы гораздо больше романтического субъективизма и сказочной фантастики, однако элементы местного колорита в изображении пейзажа и поэтического фона народных преданий позволили и здесь поэту преодолеть в процессе творческой работы абстрактную и «туманную» мифологическую символику первоначального замысла. Как уже было сказано, решающее изменение произошло в последней редакции драмы в результате принятого решения «разбить единство места»[1] и композиционно обособить бретонские сцены, посвятив им специально все действие II.

Тема эта была подсказана поэту впечатлением от его поездки в Бретань летом 1911 г.

Бретань, этот живописный осколок кельтской старины на скалистом побережье Атлантического океана, у входа в Ламанш, издавна привлекала многочисленных туристов красотами приморского пейзажа, своеобразным этнографическим колоритом и романтикой средневековой старины. В начале XX в. она была любимым местом творческих поездок парижских художников и поэтов, искавших живописных впечатлений и дешевых условий летнего отдыха. Незадолго до Блока вслед за своими французскими друзьями сюда стали совершать паломничества и русские писатели и художники из круга символистов и «Мира искусства» — Бальмонт, Брюсов, Александр Бенуа, Е. С. Кругликова, Аничковы, А. А. Смирнов и др. Александр Бенуа привез из летней поездки серию этюдов Бретонского побережья, которые появились на выставке «Мира искусства».

[1] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 181 (Дневники, 20 ноября 1912 г.).

Брюсов посвятил в 1908 г. собору Кемпера стихотворение, вошедшее в сборник «Все напевы» (1909).

Блок совершил поездку в Бретань вместе с женой в июле—августе 1911 г. По совету врачей он отправился летом на морские купанья, выбрав для этой цели местечко Аберврак на Бретонском побережье. Он выехал из Петербурга 5 (18) июля и, почти не задерживаясь по дороге в Берлине и Париже, прибыл в Аберврак 9 (22) июля. Здесь он оставался до 2 (15) августа, отсюда поехал в Кемпер, главный город Бретани, где из-за болезни задержался почти на две недели. 14 (27) августа Блок и его жена вернулись в Париж, откуда совершили поездку по Бельгии и Голландии и 7 (20) сентября через Берлин возвратились в Петербург.

Письма Блока к матери передают впечатления от этого путешествия, впоследствии так ярко отложившегося в творческой памяти поэта. В «Письмах Александра Блока к родным» было опубликовано 9 писем из Аберврака и 3 из Кемпера,[2] написанных частью на открытках с видами Бретани. 12 других открыток с видами Кемпера были посланы матери отдельным пакетом и также сохранились. Большое число открыток из Бретани собрано в альбоме Блока, хранящемся в архиве Института русской литературы АН СССР. Это — виды Аберврака и соседних селений (Landéda, Plouguerneau, Lennilis, Plouargat, Andierne и др.), порт Аберврака, маяк, причудливые скалы на морском побережье, старинные церкви и часовни, развалины замков, бретонские национальные типы и костюмы, народные праздники и церковные процессии и т. п. Открытки из Кемпера изображают старинные улицы города, знаменитый готический собор и другие старинные церкви, готические и барочные статуи католических святых, бретонцев и бретонок в национальных костюмах и новую серию живописных народных праздников и процессий в самом Кемпере и в соседних городах и селах.

Аберврак (L'Aber-Wrac'h), где Блок провел более трех недель, представляет маленький рабочий поселок, лежащий в глубине бухты, в 36 километрах от города Бреста. У входа в бухту лежит пустынный остров Святой Девы (Ile Vierge), на котором в 1901 г. был возведен маяк высотой в 75 метров, крупнейший на Бретонском побережье. Аберврак принадлежит к приходу соседнего местечка Ландеда (Landéda), расположенного от него в 2 километрах. Поблизости находится также селение Плугерно (Plouguerneau). В другой части северного побережья Бретани, неподалеку от старинного города Морлэ (Morlaix), расположены Плугасну (Plougasnou) и Плуэзек (Plouézec), о которых упоминает бретонский рыбак в разговоре с рыцарем Гаэтаном (действие II, сцена 1). В примечании к этой сцене Блок дает

---

2 См.: Письма А. Блока к родным, т. II, стр. 148—170. — В Собрании сочинений А. Блока (т. 8, стр. 353—368) перепечатаны только 6 писем.

необходимые географические и исторические пояснения, касающиеся упомянутых названий.[3]

Между Аберврак и Ландеда находятся развалины замка Троменек (Troménec). «Ландеда и развалины Троменека лежат на высотах над Абервраком, в виду океана»,— сообщает Блок в том же примечании. Согласно местному преданию, один из графов Троменек убил на дуэли сеньера де Кармана и в отпущение греха выстроил часовню неподалеку от замка. Среди открыток, посланных Блоком матери (№ 6), имеется изображение этой часовни с пояснительной надписью (по-французски): «Часовня замка Троменек. Она заключает гробницу одного сеньера де Карман (de Carman) и построена графом де Троменек во искупление принятой им дуэли». На лицевой стороне открытки Блок сделал карандашом следующую надпись, любопытную своим ироническим тоном: «Неподалеку от замка Троменек. Очевидно, оба выскочили оттуда пьяны (Карман был у него в гостях) и дрались до тех пор, пока не убили друг друга».[4]

На другой открытке (№ 7) изображены, согласно ее заглавию, «живописные развалины замка Троменек» («Landéda: Ruines pittoresque du château de Tromenec»).[5] На этой открытке также имеется пометка Блока: «Он „fit férace“, „noble homme“— времена написания Гамлета (во Франции — три мушкетера и Louis XIII)». Пометка подсказана надписью в часовне над могилой убитого де Кармана, гласящей: «Nobles homs | Guillayme Symon | S^R de Traumenec | fit fera ce | toumbe | Dui lui... pardon || 1602» [«Благородный муж | Гильом Симон | сеньер де Троменек | велел сделать эту | могилу | Бог да простит ему || 1602»]. Надпись воспроизведена на одной из открыток альбома, изображающей часовню. Диалектизмы и орфографические ошибки этой надписи подсказали Блоку неправильное чтение: «fit fera ce | toumbe» («велел сделать эту могилу») он прочел как одно слово «fit ferace», истолковав его, по-видимому, как и редактор писем, в значении «сражался» («fit férace», «noble homme» — «сражался, благородный человек»). Сопоставления с временами «Гамлета» и «Трех мушкетеров», вероятно, были подсказаны дуэлью.

На третьей открытке (№ 8) — церковь в Ландеда с гробницей Симона де Троменека, «начальника отряда во времена Лиги» («chef de Bande du temps de la Ligue»), вероятно, отца или старшего родственника героя дуэли. Карандашом Блок помечает: «Под потолком висит модель фрегата. Очень хороша статуя Божьей Матери».[6]

Замок и часовня Троменека подсказали Блоку локализацию замка Гаэтана, Рыцаря-Грядущее, который в окончательной ре-

---

[3] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 515—516.
[4] Письма А. Блока к родным, т. II, стр. 440 (прим.).
[5] Там же.
[6] Там же.

Часовня замка Троменек. С открытки в собрании А. А. Блока

дакции драмы превращается в сеньера Трауменек. Непонятное кельтское название замка Troménec Блок этимологизировал по-немецки (от слова Traum «сон»), превратив его в романтическое Трауменек (Traumeneck «уголок снов»). Дуэль Троменека и Кармана, получившая ироническое осмысление в бытовом плане как пьяная драка двух провинциальных феодалов, нашла поэтическое отражение в поединке между Гаэтаном и Бертраном, предшествующем их дружбе, при первой встрече обоих рыцарей. Поединок этот имеется уже в первоначальной черновой редакции драмы. Впрочем, ироническое бытовое осмысление сохранилось в наивном восклицании перепуганного зрелищем этого поединка рыбака, который кричит, убегая: «Спаси, господи! Эти рыцари вечно дерутся!»

Письма из Аберврака к матери полны поэтических впечатлений от суровой и дикой красоты Бретонского побережья. «...Суровая страна со скалами, колючим кустарником и папоротником и густым туманом,— пишет Блок при первом знакомстве с пейзажем Бретани.— Это — влияние океана — уже за час до Бреста».[7] «Очень разнообразные закаты, масса летучих мышей и сов, и чайки кричат очень музыкально во время отлива. На всех дорогах цветет и зреет ежевика среди колючих кустов и папоротников, много цветов.— Сегодня видели высокий старый крест — каменный, как всегда. На одной стороне — Христос, а на другой — Мадонна смотрит в море. Кресты везде. На одной дороге — маленький крестик какого-то Yves — написано — priez pour lui [„молитесь за него“], очевидно — самоубийца или убитый».[8]

Весьма вероятно, что эта своеобразная деталь пейзажа католической Бретани («кресты везде») отложилась в творческой памяти Блока и в дальнейшем подсказала ему образ суровой и бедной родины «северного рыцаря» Гаэтана как страны Креста в противоположность Провансу, родине «страстной южанки» Изоры, стране Розы.

Но больше всего поэта поражает океан, неумолкающий шум которого проходит как лейтмотив через все его мысли. «Совершенно необыкновенен голос океана».[9] «По вечерам океан поет очень ясно и громко, а днем только видно, как пена рассыпается у скал».[10] «В бурунах года три назад погиб английский пароход, выбросившись на камни в тумане. Можно представить себе ужас океана, только увидев его...»[11]

Тема океана, немолчный голос океана входит как лейтмотив в бретонский пейзаж драмы, связанный с образом Гаэтана. Ср. в песне Гаэтана:

---

[7] Письма А. Блока к родным, т. II, стр. 148 (24 июля 1911 г.).
[8] Там же, стр. 153 (2 августа 1911 г.).
[9] Там же, стр. 149 (24 июля 1911 г.).
[10] Там же, стр. 154 (2 августа 1911 г.).
[11] Там же, стр. 151 (27 июля 1911 г.).

Ревет ураган,
Поет океан...

Там же:

В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан...

И дальше:

Путь твой грядущий — скитанье, —
Шумный поет океан...

В сочетании с суровым пейзажем Бретонского побережья картина Северного моря, родины Рыцаря-Грядущее, выступает особенно отчетливо в первой черновой редакции:

Есть край иной —
Суровый и дальний,
Где белые гребни
Бьют в черные скалы
И синие сосны под ветром скрипят!
О нем поет эта песня...[12]

В своих замечаниях к постановке пьесы в Художественном театре Блок подчеркивает голос океана как основной музыкальный лейтмотив действия II. «Первая сцена — начало и конец — и третья сцена — немолчный шум океана, удары волн и вперемежку с ними — людские голоса... К возвращению Бертрана шум океана возобновляется».[13]

Посещение Кемпера вводит Блока в круг исторических воспоминаний и легенд бретонского средневековья. Кемпер (Quimper) — старинный город, когда-то столица герцогства Бретань, потом — провинции того же названия, а в настоящее время — главный город департамента Финистер. Путеводитель Бедекера из библиотеки Блока сообщает о нем следующие сведения: «Кемпер, город, насчитывающий 19 516 жителей, административный центр департамента Финистер и местопребывание епископа, небольшая гавань в 17—18 килом. от моря. Бретон. Kemper („слияние“), долго именовавшийся Quimper-Corentin, по имени своего первого епископа св. Корентина (St. Corentin; V в.), был в начале средних веков столицей Корнуэля (Cornouaille), правитель которого, некий „король Граллон“ („roi Grallon“), неоднократно упоминается в бретонских легендах. Область эта вошла в состав герцогства Бретань в XI в. Собор св. Корентина — одна из самых красивых построек Бретани, относится к XIII—XV вв.». «Между башнями собора, перестроенными в 1854—1856 гг., поместили, против фронтона, конную статую короля Граллона».[14] Эта статуя была убрана в годы

---

[12] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 465.

[13] Записные книжки Ал. Блока, стр. 178.

[14] См.: Baedecker. Nord-Ouest de la France. 8^{e} éd. Leipzig — Paris, 1900, p. 442. — Страница в экземпляре Блока отмечена закладкой с изображением Кемперского собора.

Конная статуя короля Граллона в Кемпере. С открытки в собрании А. А. Блока.

французской революции и возвращена на свое место при перестройке башен собора.

Среди открыток из Кемпера, посланных Блоком матери, имеются конная статуя короля Граллона, стоящая у башни собора, и другая готическая статуя святого епископа Гвенолэ (St. Guénolé), связанного по легенде с Граллоном. Оба имени получат значение для драмы Блока в связи с преданием о потонувшем городе Кэр-Ис.

В письмах к матери из Кемпера встает картина средневекового города и, прежде всего, его знаменитого готического собора, ранее так воспетого Брюсовым:

Я был разорван мукой страстной,
Язвим извилистой тоской,
Когда, безмерный, но безгласный,
Во тьме ты вырос предо мной...

Но, в противоположность абстрактному, мистифицированному пафосу этого стихотворения Брюсова, старинный город и собор в изображении Блока приобретают интимные, домашние, реальные черты.

«Стихотворение Брюсова „К собору Кэмпера“,— пишет Блок,— могло бы относиться к десятку европейских соборов, но никак не к этому. Он не очень велик и именно не „безгласен“. Все его очарование — в интимности и в запахе, которого я не встречал еще ни в одной церкви: пахнет теплицей от множества цветов; очень уютные гробницы, много утвари, гербов, статуй, сводиков, лавочек и пр. Башни его не очень давно перестроены, готика — прекрасная, но не великая, и даже в замысле искривления алтаря нет величия, хотя много смелости — талантливо, но не гениально. В улицах Quimper'а — в старом городе — много итальянского, милого и уютного. Особенно напоминают Италию — каналы и мостики. Здесь — слияние рек (Kemper и значит по-бретонски „слияние рек“)».[15]

Необходимо вообще отметить, что впечатления Блока от «бедной и милой Бретани»[16] вовсе не имеют характера односторонней романтической идеализации этнографической или исторической старины. Наряду с поэтическими чертами природы и народной жизни Блок отмечает в Бретани смешение отсталого провинциального убожества с безобразием ненавистной поэту современной буржуазной цивилизации — и в захолустном Абервраке с его «чеховскими» обывателями, скукой, грязью и беднотой,[17] и, в особенности, в «столичном» Кемпере, где «ясна вся чудовищная бессмыслица, до которой дошла цивилизация» и которую «подчеркивают напряженные лица и богатых и бедных, шныряние автомобилей, лишенное всякого внутреннего смысла, и пресса — продажная, талантливая, свободная и го-

---

[15] Письма А. Блока к родным, т. II, стр. 165 (20 августа 1911 г.).
[16] Там же, стр. 154 (2 августа 1911 г.).
[17] Там же, стр. 156 сл.

лосиситая».[18] «Бретань осталась в хвосте цивилизации, слишком долго служа только яблоком раздора между Англией и Францией»,[19] — с необыкновенной трезвостью заявляет Блок после трехнедельного пребывания в Аберврахе. Несмотря на «прелесть» собора в Кемпере, на пышность и разнообразие национальных костюмов в дни народных праздников, Бретань в целом кажется ему убогой и провинциальной; даже старина, за некоторыми исключениями, «какая-то не грандиозная и не много говорящая». «Я не знаю, впрочем, их легенд»; — добавляет поэт.[20]

С легендами Бретани Блок начал знакомиться, однако, уже в Аберврахе. Здесь его первым консультантом по этим вопросам явился один из «чеховских» обывателей маленького поселка, местный врач, «всегда пьяный старик с длинной трубкой», мягкий и словоохотливый, который «рассказывает иностранцам историю соседних замков (все перевирая и негодуя одинаково на революцию и духовенство — это через 122 года!) и таскает толстую книгу — жития Бретонских святых; очень интересная книга — я из нее кое-что почерпнул».[21] Речь идет, по-видимому, о «книге брата Albert Le Grand, доминиканца XVI века, „Les vies des saints de la Bretagne — Armorique", Brest et Paris, 1837, Imprimerie de P. Anner et fils» [«Жития святых Бретани — Арморики». Брест и Париж, 1837]. Блок ссылается на эту книгу в примечании к действию II, сцене 1, цитируя из нее главу, перепечатанную «из „истории церквей и часовен Божьей Матери, построенных в диоцезе Св. Льва" (сочинение монаха Кирилла ле Пеннека — Morlaix, 1647)». В главе этой описана часовня замка Троменек и история поединка его сеньера «с молодым сеньером Карманом».[22]

В Кемпере 25 августа, накануне отъезда, Блок приобрел целый ряд книг о Бретани, преимущественно фольклорного содержания, список которых может быть восстановлен по каталогу его библиотеки (см. приложения I и II). Из них книги Себильо, Сувестра де Браза (№№ 2—4) содержат пересказы бретонских преданий в популярной беллетристической форме. К этим изданиям, купленным в Кемпере, следует прибавить несколько путеводителей по Бретани (№№ 6—8) и приобретенную уже в Петербурге во время работы над драмой (с пометой — март 1912 г.) такого же типа популярную русскую книгу Балабановой «Легенды о старинных замках Бретани» (№ 9).

Из этой бретонской библиотеки Блока особого внимания заслуживает знаменитая книга де ла Вильмаркэ «Барзаз Брейз» (№ 1), собрание бретонских народных песен в оригинальном

---

18 Письма А. Блока к родным, т. II, стр. 166.
19 Там же, стр. 157 (12 августа 1911 г.).
20 Там же, стр. 165 (20 августа 1911 г.).
21 Там же, стр. 157 (12 августа 1911 г.).
22 См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 515.

тексте и с прозаическим французским переводом собирателя. Сочинение это послужило основным источником знакомства Блока с бретонским песенным фольклором.

«Барзаз Брейз» («Barzaz Breiz») Вильмаркэ, издание, положившее начало знакомству французского и вообще европейского читателя с кельтским фольклором Бретани, представляет в сущности романтическую фальсификацию национальных древностей, в известной мере напоминающую, по своему происхождению и судьбе, «Песни Оссиана» шотландца Макферсона. Виконт Эрсар де ла Вильмаркэ (Hersart de la Villemarqué, 1815—1895), бретонский аристократ, патриот своей нации, в 1839 г. выпустил в свет сборник бретонских народных песен с французским переводом, имевший огромный литературный успех и впоследствии неоднократно переиздававшийся (Блок пользовался 10-м изданием 1903 г.). Согласно предисловию Вильмаркэ, эти песни, восходящие к глубокой, в отдельных случаях даже к языческой, старине были записаны собирателем во время его долголетних поездок по Бретани, во всех уголках страны, от стариков и молодежи, на народных праздниках, ярмарках, посиделках, свадьбах, в многочисленных вариантах, из которых самые лучшие представлены читателю с соблюдением строжайшей точности, без каких-либо исправлений и дополнений собирателя, кроме отбора наиболее удачных строф и стихов.[23]

Впоследствии, в результате более глубокого изучения бретонского языка и фольклора, достоверность изданных Вильмаркэ текстов была справедливо поставлена под сомнение. Немецкий кельтолог Л. Штерн пишет по этому поводу: «Такие основательные знатоки бретонской народной песни, как G. Lejeau и F. M. Luzel, легко сумели доказать, что стихотворения Вильмаркэ в данной своей форме бретонцам не известны, что только отдельные стихи или та или иная строфа его баллад являются подлинными, но ни одно из произведений в целом...» «Это — стихи самого издателя, который иногда вдохновлялся народной песнью, но чаще черпал из книг или сочинял самостоятельно...» Самый стиль песен с их мужскими рифмами («rimes plates») не может претендовать на древность и носит современный характер.[24]

Как типичный националист-романтик Вильмаркэ стремился окружить поэтические традиции своего народа ореолом глубочайшей древности. В своем введении он с особым вниманием

---

[23] Barzaz Breiz. Chants populaires de la Bretagne, recueillis, traduits et annotés par le Vicomte Hersart de la Villemarqué. 10e éd. Paris, 1903, préface, pp. IV—VI.

[24] См.: L. Ch. Stern. Die kornische und die bretonische Literatur. «Kultur der Gegenwart», hrsg. v. Paul Hinneberg, T. I, Abt. XI, I: «Die Romanischen Literaturen mit Einschluß des Keltischen», 1909, S. 134—135.

останавливается на языческой традиции кельтской мифологии, которую галльские друиды, согласно его объяснению, передали бардам, народным певцам, в течение ряда столетий будто бы хранившим эту «друидическую» традицию и в позднейших условиях официального господства христианской церкви.[25] Вильмаркэ с особенным удовольствием цитирует по этому вопросу «беспристрастное» суждение француза Ж. Ж. Ампера: «Если где-либо в Галлии еще сохранились барды и притом барды, владевшие *друидическими* традициями (traditions *druidiques*), это могло быть только в Арморике» (т. е. в Бретани), «в этой провинции, которая в течение ряда столетий составляла самостоятельное государство и позднее, несмотря на соединение с Францией, осталась до наших дней кельтской и галльской по своему облику, одежде и языку».[26] Со своей стороны Вильмаркэ так развивает и конкретизирует эту мысль: «Если христианская мать учила своего сына в колыбели прославлять в песнях бога, умершего на кресте, то существовали еще души, сохранившие верность культу предков, и в глубине лесов еще скрывались рассеянные остатки друидических школ (collèges druidiques), скитавшихся из одной хижины в другую, подобно тем беглым друидам Британских островов, о которых нам повествует Тацит. Они продолжали давать детям Арморики традиционные уроки (leçons) о божестве, так, как это понимали их предки, и делали это с успехом, достаточным для того, чтобы напугать христианских миссионеров и заставить этих последних вступить с ними в искусную борьбу с помощью их собственного оружия».[27]

Вильмаркэ открывает сборник образцом именно такой древнейшей песни «мифологического» содержания, которую он озаглавил в своем французском переводе «Les Séries ou Le druide et l'enfant» («Серии, или Друид и ребенок»). «Это — педагогический диалог между Друидом и ребенком, содержащий в двенадцати вопросах и двенадцати ответах друидические учения (doctrines druidiques) о судьбе, космогонии, географии, хронологии, астрономии, магии, медицине и метампсихозе; ученик просит учителя спеть ему серию чисел, от единицы до двенадцати, для того, чтобы выучиться им». «Возможно, что это — древнейший памятник бретонской поэзии».[28]

Приведем начало этой песни,[29] подсказавшей Блоку первоначальный вариант загадочной песни бретонского рыцаря Гаэтана:

---

25 Barzaz Breiz. Introduction, pp. XI—XXII pass.

26 Ibid., p. XI. — Слово druidiques подчеркнуто Блоком

27 Ibid., p. XXII. — Все эти и другие места введения, посвященные традициям друидов и бардов в бретонском фольклоре, отчеркнуты Блоком.

28 Ibid., p. 1.

29 Ibid., p. 2 suiv.

«Друид: Ну, прекрасный сын Друида, ответь мне, ну что ты хочешь, чтобы я тебе спел?

Ребенок: Спой мне серию числа один, чтобы я запомнил ее сегодня.

Друид: Нет серии для числа один: единственная Необходимость, Смерть, отец Страдания; ничего ранее, ничего после («la Nécessité unique, le Trépas, père de la Douleur; rien avant, rien de plus»).

Ну, прекрасный сын Друида, ответь мне, что ты хочешь, чтобы я тебе спел?

Ребенок: Спой мне серию числа два, чтобы я запомнил ее сегодня.

Друид: Два быка, привязанных к повозке; они тянут, они почти издыхают; смотрите, какое чудо!

Нет серии для числа один: единственная Необходимость, Смерть, отец Страдания; ничего ранее, ничего после.

Ну, прекрасный сын Друида, что же мне спеть? . .» и т. д.

«Серии» продолжаются таким образом до двенадцати; каждое число получает соответствующее аллегорическое истолкование, после чего повторяется весь предшествующий ряд: пять областей земли, четыре точильных камня, три части света, два быка, привязанных к повозке, единственная Необходимость и т. п.

В примечаниях Вильмаркэ дает мифологические объяснения каждого числа и сообщает латинскую версию «серий», которую он рассматривает как позднейшую христианизацию более древней, языческой, кельтской версии, как продукт творчества средневековых христианских миссионеров, боровшихся с друидами «их собственным оружием»:

— Dic mihi quid unus?
— Unus est Deus
Qui regnat in coelis.

— Dic mihi quid duo?
— Duo sunt testamenta,
Unus est Deus
Qui regnat in coelis...
и т. д.

[« — Скажи мне, что такое один? — Один Бог, царящий в небесах. — Скажи мне, что такое два? — Два завета, один Бог, царящий в небесах»; и далее: три патриарха, четыре евангелиста, пять книг Моисея и т. д.][30]

Поучения мудрости в форме стихотворных загадок, вопросов и ответов и т. п. широко известны в фольклоре большинства народов Запада и Востока и действительно восходят к

---

30 Ibid., pp. 15—16.

очень древней, дохристианской традиции. Но латинская песня, цитируемая Вильмаркэ, продукт средневековой христианской «ученой» поэзии, не может быть переводом песни галльских друидов: она имела широкое распространение у всех христианских народов Запада, как в первоначальной латинской версии, так и в позднейших фольклорных вариантах на национальных языках, проникла через Украину и в русские духовные стихи (где известна под названием «евангелистой песни»), засвидетельствована и в еврейской, талмудической традиции, и у народов мусульманского Востока — в каждом случае с соответствующим приспособлением к местным религиозным верованиям. «Друидический» диалог Вильмаркэ представляет, таким образом, по-видимому, романтическую подделку (или переделку) собирателя, который использовал какой-нибудь бретонский (конечно, христианский) вариант «евангелистой песни», украсив его туманными романтическими образами «кельтской мифологии».

В своих ученых примечаниях Вильмаркэ дает следующие пояснения к начальному звену «Серий», наиболее темному и знаменательному: «Единство необходимое (l'Unité nécessaire), которое учитель отождествляет со *Смертью,* могло бы быть тем божеством, которое Цезарь называет кельтским именем Dis». К слову «Смерть» — другое подстрочное примечание: «По-бретонски — Анку (Ankou), по-уэльски Angen, по-корнски Ankonin, умереть и забыть. . .»[31]

В примечаниях к драме (действие IV, сцена 3) Блок отмечает некоторую связь между песней Гаэтана и этими образами романтической мифологии «Барзаз Брейз»: «*Песня Гаэтана* принадлежит мне, но некоторые мотивы ее навеяны бретонской поэзией. В ней есть отголосок разговора ребенка с друидом, где друид говорит: „La Nécessité unique, Ankou père de Douleur, rien avant , rien de plus" (см. Villemarqué, Barzaz Breiz)».[32]

Связь эта, почти незаметная в окончательном тексте драмы, выступает очень отчетливо при сравнении с черновиками. Уже в раннем разговоре с Терещенко о содержании сценария «балета» (3 мая) Блок упоминает о «друидических» связях «северного рыцаря», будущего Гаэтана.[33] В «Соображениях и догадках о пьесе» (14 мая) он замечает по поводу таинственной песни, взволновавшей сердце Изоры: «Эта северная песня говорит о единственной необходимости, об Анку, отце страдания,

---

[31] Barzaz Breiz, p. 10. — Последние слова подчеркнуты Блоком.

[32] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 520. — Кельтское слово Ankou вместо французского Trépas («смерть», «кончина») Блок сам подставил в текст на основании подстрочного примечания Вильмаркэ.

[33] Там же, т. 7, стр. 142 (Дневники, 3 мая 1912 г.).

о том, что прошлое и будущее одинаково неведомо [первоначально: туманно] (небытие)».[34]

В черновой редакции песен бретонский певец, в соответствии с тем, что Вильмаркэ рассказывает о тайных школах друидов, воспитан был «зеленокудрым друидом», от которого он научился таинственной, магической песне. Таким образом, в нем живет еще языческая мудрость его кельтских предков:

Давнее мне вспоминается,
Давний слушаю звук —
О шири жизни беспредельной,
О радостной мира пустыне,
Словно у предка, слух мой открыт,
И помню великие я
Начала,
Которые нам
В годы глухие,
В дальние дни,
Древний и зеленокудрый
Друид завещал:
Единая сущность,
Бесцельная необходимость,
Смерть — страданья отец,
Ничего позади,
Ничего впереди,
Не жди, не надейся,
Очи смежи,
Слух свой открой,
И слушай, и слушай
Музыку светлых ключей,
Поющих в сосновом лесу...
Так завещал
Предкам моим
Друид в зеленых кудрях.[35]

В этом рассказе бретонского рыцаря о древних, языческих источниках его поэтической мудрости и магической силе его песни романтические теории Вильмаркэ творчески перекликаются с тем, что сам поэт писал значительно ранее о великорусских заговорах и заклинаниях, о древней магической связи с природой, которую он приписывал северным знахарям и шаманам. «Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, нарушают ее законы, своею волей сковывают ее волю. Опьяненный такою верой сам делается на миг колдуном и, тем

---

[34] Там же, т. 4, стр. 457.
[35] Там же, стр. 475—476. — Мною подчеркнуты места рассказа, совпадающие с «Сериями» Вильмаркэ.

самым, становится вне условий обихода». «Он [т. е. колдун] — таинственный носитель тех чар, которыми очарован быт народа».[36]

Соответственно этому и песня «северного рыцаря» в первой черновой редакции непосредственно связана со своим «друидическим» источником. Блок на этой стадии работы еще не создал будущую песню Гаэтана о «Радости-Страданье», но ее элементы уже звучат и в приведенном выше рассказе рыцаря-певца, и в воспоминаниях Изоры:

«Вечная необходимость...
Сердцу закон непреложный...
Радость-Страданье...»
(Не может припомнить песню)[37]

Ср. дальше, в сцене свидания с рыцарем, где Изора, страстная южанка, перетолковывает мудрые слова северной песни о «вечной необходимости» и «Смерти — отце Страдания» в применении к счастью земной любви:

«Одна неизбежность» — любить
И милого ждать!
«Анку — страданья отец», —
Так прочь — и не думай о нем!
«Ничего не было
И *ничего* не ждет *впереди»,* —
Так счастлива я
И так счастлив милый со мной!..[38]

В окончательной редакции драмы Блок освобождается от «друидических» элементов образа Рыцаря-Грядущее. Существенное значение при этом должны были иметь замечания Е. В. Аничкова, который в разговоре с поэтом указал ему на фальсифицированный характер языческой «мифологии» Вильмаркэ. «Ни в коем случае никаких языческих (друид.) традиций остаться не могло, — записывает Блок слова Аничкова. — Язычество было сметено германцами, германское население Галлии постепенно романизировалось с юга, только с Возрождением возникло опять языческое...» (тетр. I, л. 10 б). Как всегда, в процессе творческой работы Блок освобождается от частных и случайных особенностей источников. Песня о «Радости-Страданье» в этом процессе приобретает черты общечеловеческой значимости и становится идеологическим стержнем драмы.

---

36 А. Блок. Поэзия заговоров и заклинаний, 1906. Собр. соч., т. 5, стр. 43. Ср. также статью «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», 1907 (там же, стр. 91).
37 Там же, т. 4, стр. 468.
38 Там же, стр. 481 (Курсив мой. — *В. Ж.*).

Несмотря на это, в соответствии с общим замыслом произведения, поэт Гаэтан должен был сохранить связь со сказочным миром народной фантазии. Отвергнув ложно-романтические образы «друидической» мифологии Вильмаркэ, Блок нашел более подлинные мотивы бретонского фольклора в сказочной фантастике кельтских по своим истокам романов о короле Артуре и рыцарях «круглого стола». «Из «Ланселота», с содержанием которого, как уже было сказано, поэт познакомился в апреле 1912 г., он заимствовал мотив воспитания Гаэтана на дне озера госпожой озера, феей-волшебницей. Мотив этот намечался уже в первой черновой редакции, где он ненужным образом дублирует основной рассказ о воспитании рыцаря-поэта «зеленокудрым друидом»:

...И в туманном озере фея меня
Держала долгие годы,
И бранный доспех
Розовым сменился венком...[39]

В окончательной редакции воспитание друидом целиком заменяется развернутым рассказом о воспитании Гаэтана феей озера:

Возле синего озера юная мать
Вечером поздним, в тумане,
Отошла от моей колыбели...
Фея — младенца меня
Унесла в свой чертог озерной
И в туманном плену воспитала...
И венком из розовых роз
Украсила кудри мои...

И дальше:

Рыцарем стать я хотел...
Фея долго в объятиях сжимала меня
И, покрыв волосами, плакала долго...

В примечании к этой сцене Блок дает точные указания относительно своего источника: «Весь монолог Гаэтана навеян романом „Lancelot du lac"; Ланселот был унесен из колыбели феей Вивианой на дно озера; она воспитала его; она учила его играть в шахматы, за обедом он сидел против нее в венке из роз даже в те месяцы, когда розы перестают цвести; когда же юный Ланселот стал тосковать и пожелал стать рыцарем, фея долго не хотела отпускать его, наконец научила его христианским заповедям рыцарства и сама отвезла ко двору короля Артура и прекрасной королевы Джиневры».[40]

На страницах экземпляра романа о Ланселоте из библиотеки Блока среди многочисленных отчеркнутых мест, о которых

[39] Там же, стр. 475.
[40] Там же, стр. 517.

было сказано выше, находятся и специально упомянутые в этом примечании: фея Вивиана похищает младенца Ланселота и уносит его на дно озера;[41] Ланселот учится играть в шахматы;[42] на голове его лежит венок из роз, который оттеняет красоту его волос, «не проходило дня ни зимой, ни летом, чтобы юноша не находил у изголовья своей постели венок из роз, свежих и алых»;[43] фея, со слезами расставаясь с Ланселотом, на прощание учит его обязанностям христианского рыцаря и рассказывает легендарную историю основания рыцарского ордена.[44]

Однако, в соответствии с общей идеей драмы, Блок совершенно изменил содержание поучения феи: она учит Гаэтана не доблестям христианского рыцаря, служению церкви, защите слабых, рыцарским приключениям, как волшебница Вивиана Ланселота, а посылает его в земной мир как романтический «зов» сказочного мира, мира поэзии:

«Мира ·восторг беспредельный
В сердце твое я вложу!
Песням внимай океана,
В алые зори глядись!
Людям ты будешь зовом бесцельным!..
Странником в мире ты будешь!..»

Связь Гаэтана со сказочным миром народной фантазии устанавливается также через вплетение в бретонские сцены легенды о потонувшем городе Кэр-Исе, о короле Граллоне и его прекрасной дочери Дагю (Dahut). Наиболее подробное изложение этой легенды Блок нашел также в «Барзаз Брейз» — ср. песню VI «Потопление города Ис» («Submersion de la ville d'Is»).[45] Блок ссылается на этот источник в примечании к действию II, сцене I.[46] Примечание в основном пересказывает содержание пояснения, которое предпосылает Вильмаркэ народной балладе на эту тему.

«Существовал в Арморике в первые века христианской эры город, ныне разрушенный, которому Равеннский аноним дает имя Chris или Keris. В те же времена, т. е. в V веке, царствовал в этой стране король, по имени Gradlon, прозванный Meur, т. е. Великий. Градлон находился в дружеских отношениях со святым человеком, именуемым Gwénnolé, основателем и первым аббатом первого монастыря, построенного в Арморике. Вот все, что история сообщает нам об этом городе, об этом князе и об этом монахе: но народные певцы дают нам еще дру-

[41] См.: P. Paris. Les romans de la Table Ronde, t. III, pp. 15—16, 22, 25—26.
[42] Ibid., p. 37.
[43] Ibid., p. 89.
[44] Ibid., pp. 115—117. — На полях (стр. 115) пометка: «знаменитое место» (подчеркнуто).
[45] См.: Barzaz Breiz, pp. 39—49.
[46] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 514.

гие сведения. По их словам, Ker-is, или город Ис, столица короля Градлона, был защищен от морских наводнений огромным колодцем или бассейном, предназначенным принимать излишек вод во время сильных приливов. Этот колодец имел потайную дверь, ключ от которой хранил сам король и которую он открывал и закрывал по мере необходимости. И вот однажды ночью, когда он спал, королевна Дагю, его дочь, желая достойным образом увенчать безумства пира, устроенного для ее любовника, выкрала у отца роковой ключ, поспешила открыть плотину и затопила город. Святой Гвеннолэ, как говорят, предсказал это наказание, составляющее содержание баллады, которую поют в Trégunc».[47]

Легенда о потонувшем городе Кэр-Исе вводится Блоком в действие II драмы при переработке ее второй редакции.[48] В процессе этой переработки он создает новую сцену между Бертраном и бретонским рыбаком, которой открывается действие (черновик второй редакции, действие II, лл. 2—5, карандашом). Внизу л. 6 имеется ссылка на источники: «О Кэр-Исе Villemarqué, 39, Sébillot — 201». В качестве экспозиции этой темы вводится прозаический перевод баллады о короле Градлоне и его дочери, по Вильмаркэ.[49] Блок перевел всю балладу, заменив многоточием первый стих, который содержит начальные слова песни, являющиеся предостережением святого Гвеннолэ королю: «Слышал ли ты, слышал ли ты, что человек божий сказал королю Градлону в Исе?» Таким образом, у Блока баллада открывается знаменательным обращением: «... Не верьте любви, не верьте безумию. За радостью — идет страданье» («Ne vous livrez point à l'amour, ne vous livrez point aux folies. Après le plaisir la douleur»).

Слова «за радостью — идет страданье», по-видимому, подсказали Блоку поэтическую формулу «Радости-Страданья», ставшую в дальнейшем лейтмотивом песни Гаэтана и поэтическим выражением судьбы лирического героя пьесы — Бертрана. Другое толкование этой формулы, восходящее к лирике провансальских трубадуров, дает, согласно комментарию самого поэта,[50] южанка Изора: «Да, и страданье — радость с милым» (действие I, сцена 3).

Разумеется, здесь не приходится говорить о «влиянии» на Блока бретонской или провансальской поэзии. «Безумный хмель любовных мук» был центральным переживанием поэта в третьей книге его стихов (циклы «Страшный мир», «Арфы и скрипки» и др.). С этой точки зрения могут иметь значение и параллели, которые Д. Д. Благой привел из стихотворений

---

47 Barzaz Breiz, p. 39.

48 Об общем направлении переработки см.: П. Громов. Из творческой истории «Розы и Креста». В его кн.: Герой и время. Л., 1961, стр. 567—568.

49 Barzaz Breiz, pp. 39—42.

50 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 520.

Аполлона Григорьева, поэта, в то время особенно близкого Блоку именно этой стороной своего творчества. Ср.:

Безумного счастья — страданья
Ты мне никогда не дала..[51]

Все это, однако, не «источники» поэтического переживания Блока, которое развивалось спонтанно и органически, а только предпосылки кристаллизации поэтической формулы, явившейся выражением этих переживаний. Отсюда и возможность своеобразного «полигенезиса» — нескольких поэтических источников, одновременно притянутых жизненным переживанием.

В черновой редакции балладу о короле Граллоне поет бретонский рыбак своему спутнику — французскому рыцарю Бертрану.

«Рыбак. Вот послушайте, господин, я сам знаю эту песню:

I

. . . .

Не верьте любви, не верьте безумию. За радостью идет Страданье.

Кто кусает рыбу, тот будет укушен рыбой. Кто пожирает, будет пожран.

Кто пьет воду с вином, будет пить воду, как рыба; кто не знает, — узнает.

II

Король Градлон сказал:

— Веселые друзья, я пойду отдохнуть.

— Вы отдохнете утром. Останьтесь с нами сегодняшний вечер. Впрочем, как хотите.

Тем временем любовник нашептывал тихо, так тихо на ухо дочери короля:

— Дагю, моя сладость, где ключ?

— Я украду ключ; я открою колодец; все будет, как вы хотите.

III

Как прекрасен спящий король!

На нем пурпуровая мантия, волосы белые, как снег, лежат по плечам, на шее — золотая цепь.

Один из сторожей видел, как белая девушка тихо скользнула в комнату босиком...

Она подошла к отцу-королю, встала на колени, сняла цепь и ключ.

---

[51] Д. Благой. Блок и Аполлон Григорьев. В его кн.: Три века из истории русской поэзии. М., 1933, стр. 290.

IV

Спит спит король. Вдруг раздается крик: — Вода идет! Город тонет!

— Вставай, король! На коня! Прочь отсюда! Море вышло из берегов и ломает плотины!

Проклятье белой девушке, она открыла после пира колодезь города Ис, морскую плотину!

V

Лесник, видел ли ты одичалого коня Градлона, ты видел, как проскакал он этой долиной?

Я не видал коня Градлона, я только слышал его сквозь черную ночь: Трип-треп, трип-треп, трип-треп, — быстрей огня!

Рыбак, видел ты сирену, видел ты, как она расчесывает золотые волосы под полуденным солнцем на морском берегу?

Я видел белую сирену, я слышал, как она пела: песни ее были жалобны, как плеск волны».[52]

В окончательной редакции драмы Блок отбросил перевод баллады Вильмаркэ как сырой материал, слишком тяжелый для экспозиции. Содержание легенды здесь раскрывается постепенно на протяжении всего действия II в драматической форме — в диалоге между действующими лицами пьесы; при этом отдельные отрывки баллады проходят в речах героев через ряд последовательных поэтических отражений.

Сперва в начале действия II (сцена 1) Гаэтан и рыбак перекликаются еще непонятными для читателя словами песни. Эту песню сложил Гаэтан, но она давно стала народным достоянием, рыбак не знает автора песни, он знает только, что народ поет ее «повсюду, и в Плугасну, и в Плуэзеке, и у нас, в Плугерно».[53]

[52] А. Блок. Собр. соч., т. VI (1933), стр. 337—338. — В последнем издании 1961 г. сцена с рыбаком исключена редактором из черновых текстов действия II (т. 4, стр. 489—495), в результате чего в новом Собрании сочинений отсутствует и перевод этой романтической баллады, столь характерный для романтики самого Блока.

[53] В примечании к этой сцене Блок поясняет: «Гаэтан — лишь один из слагателей легенды, источники которой восходят к легендам о гибели Содома» (Собр. соч., т. 4, стр. 515). Вряд ли это правильно. Предания о потонувших (затопленных водою) городах возникли у разных народов независимо друг от друга, в некоторых случаях, может быть, под впечатлением больших природных катастроф (см.: «Revue des traditions populaires», t. XXVIII, p. 27: «Villes submergées»; S. Thompson. Motif-index of folk-literature, vol. I. Helsinki, 1932: A. 1011 Local deluges; J. Bolte — G. Polivka. Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Bd. IV. Leipzig, 1930, S. 371). Сюда относится и русское сказание о невидимом граде Китеже, известное Блоку по опере Н. А. Римского-Корсакова (см.: В. Л. Комарович. Китежская легенда. М.—Л., 1936). По записанному мною рассказу киргизского фольклориста З. Бектенева (г. Фрунзе), существует сказание, что озеро Иссык-Куль образовалось на месте затопленного старинного города. Воды прорвались в одну ночь, потому что ханская дочь (как в бретонской легенде!) оставила открытым кран водостока.

Гаэтан *(поет)*

«Не верь безумию любви!
За радостью — страданье!
За радостью — страданье!»

Рыбак *(поет)*

«Не спи, король, не спи, Граллон,
Твой город в воду погружен!
Кэр-Ис лежит на дне морей,
Проклятье дочери твоей!»

Гаэтан

«Проклятье дочери твоей!»

Строфа Гаэтана соответствует первой строфе баллады, строфа рыбака представляет переложение четвертой строфы.

В следующей сцене в замке Трауменек Гаэтан рассказывает Бертрану легенду о потонувшем городе:

...И старый король уснул...
Тогда коварная дочь,
Украв потихоньку ключи,
Открыла любовнику дверь...
Но дверь в плотине была,
Хлынул в нее океан...
Так утонул Кэр-Ис,
И старый король погиб.
. . . .
Слушай дальше: проклятие ей!
За то же святой Гвеннолэ
Превратил ее в фею морскую...
И, когда шумит океан,
Влажным гребнем чешет злая Моргана
Золото бледных кудрей...
Она поет, но голос ее
Печален, как плеск волны...

Этот эпический рассказ Гаэтана, прерываемый репликой Бертрана: «Где же был этот город Кэр-Ис?», — в первой своей части представляет поэтическую переработку сообщения Вильмаркэ; окончание рассказа является переложением последних стихов баллады.

Наконец, еще раз образы сказания проходят перед нами в последней сцене действия II, когда Гаэтан и Бертран верхом на конях едут по берегу океана мимо скал, в которых народная молва хотела видеть остатки древнего города. Для поэта Гаэтана эти образы населяют окружающий пейзаж; простой и бедный разумом Бертран разоблачает его видения как романтические фантазии. Сцена эта также вставлена в действие II при переработке третьей редакции (лл. 23—24, карандашом). Как мы увидим дальше, она имеет самостоятельный источник.

Не довольствуясь драматической инсценировкой рассказа, Блок в примечании к действию II, сцене 1 еще раз использовал

балладу Вильмаркэ.[54] Он цитирует первые ее стихи «на корнваллийском диалекте»: «Arabad eo en embarat...» и т. д. и дает их в своем переводе:

«Не верьте любви!
Не верьте безумию!
За радостью — страданье!»

За этим следует сокращенное прозаическое переложение баллады:

«Далее описывается, как старый король уснул после пира; он спал в пурпурной мантии, с золотой цепью на шее, его седины, белые как снег, струились по плечам.

В это время коварная дочь Граллона, прекрасная Дагю (Dahu), проскользнула в его спальню, опустилась на колени, сняла с его шеи цепь и ключ вместе с цепью.

Она отперла потайную дверь, чтобы впустить своего любовника, чьи речи текли тихонько, как вода, ей в уши; океан хлынул и затопил город; только лесник слышал потом, как дикий конь Граллона, быстрый, как пламя, промчался в черную ночь; он видел, как водяница расчесывала на берегу под полуденным солнцем золотые волосы; она пела, и песни ее были печальны, как плеск волн; св. Гвеннолэ превратил коварную Дагю в сирену; рыбаки и поныне видят остатки стен и башен, выступающие из воды во время отлива, а в бурю слышат звон колоколов на дне морском».

Рассказы рыбаков о подводном городе приводит и Вильмаркэ в примечании к балладе.[55] В драме Блока рыбак указывает Гаэтану кучу камней и заводь на месте, где был город Кэр-Ис: «Вот там, говорят, и ходит каждый сочельник святой Гвеннолэ». Об этом более подробно рассказывает другой источник, в котором Блок нашел ряд дополнительных подробностей о потонувшем городе, — сборник рассказов фольклориста Себильо «Живописная Бретань».[56]

В рассказе «Сочельник в Исе» Себильо передает бретонское предание о городе Кэр-Исе в беллетристической форме рождественской повести.

В канун рождества, застигнутый в пути снежной вьюгой, автор попадает в рыбачий поселок Plogoff, расположенный на северо-западном побережье Бретани, недалеко от мыса Финистер. Он находит приют в хижине рыбака и вместе с семьей хозяина отправляется на полуночную службу в сельскую церковь. В эту рамку вставлен рассказ молодого рыбака Жозефа, сына хозяина, который в ту же рождественскую ночь чудесным образом попадает в подводный город Кэр-Ис, видит жителей го-

[54] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 514—515.

[55] См.: Barzaz Breiz, p. 43.

[56] P. Y. Sébillot. La Bretagne pittoresque et légendaire. Paris, 1911, pp. 201—203 (рассказ «Le Noël d'Ys»).

рода, осужденных вечно повторять те движения, на которых застала их внезапная смерть, короля Граллона в его пиршественном зале и св. Гвеннолэ в епископском облачении, с епископским жезлом в руке и сверкающим нимбом вокруг головы, который раз в год, в рождественскую ночь, спускается в подводный город, чтобы облегчить мучения осужденных, снять с них очарование и отслужить для них рождественскую службу. Жозеф присутствует в соборе на торжественной мессе вместе с королем, его свитой и гражданами города. Потом, по мановению святого, волны снова покрывают подводный город и выбрасывают молодого рыбака на берег моря.

Рассказчик добавляет, что Жозеф твердо верил в правду случившегося с ним в рождественскую ночь, а он сам остерегался сказать юноше, что тот уснул на берегу моря и видел все это во сне.

Среди многочисленных мест рассказа, подчеркнутых Блоком, отметим следующие слова рыбака Жозефа: «Вы, наверно, слыхали, сказал он нам, о Кэр-Исе, городе короля Граллона, который был поглощен водой много тысячелетий тому назад, когда дочь короля Дагю во время ночного пира открыла плотины, удерживавшие волны... Но вот говорят, что город Ис все еще существует и иногда оживает и принимает свой прежний вид». Блок отчеркнул также и авторское отступление на ту же тему: «Всем известно, что вера в существование города, скрытого под волнами бухты Усопших (la baie des Trépassés), широко распространена среди рыбаков этого побережья. Они утверждают даже, что, находясь в море, можно услышать звон колоколов города Ис, и сам я, находясь на барке в открытом море около Одиерна, действительно слышал, как звенели колокола. Был ли это колокольный звон какой-нибудь соседней церкви, принесенный ветром? Возможно, но я думаю скорее, что это был звук металлического буя, прикрепленного на дне моря цепью, чтобы обозначить группу опасных утесов неподалеку отсюда».[57]

Мотив этот развивается в упомянутом выше разговоре Гаэтана и Бертрана, проезжающих верхом у морского побережья (действие II, сцена 3):

Гаэтан

Теперь — подводный город недалеко,
Ты слышишь звон колоколов?

Бертран

Я слышу,
Как море шумное поет...

Дальнейшие мотивы этого диалога также навеяны рассказом Себильо:

---

[57] P. Y. Sébillot, op. cit., pp. 204—205.

«Утро занималось, и я увидел неясную форму, окруженную ореолом, которая терялась в утреннем тумане.

Это был святой Гвеннолэ, который возвращался к своей часовне, в то время как в море уносилась сирена, испуская страшные крики.

То была Дагю, дочь короля Граллона, превращенная в сирену под именем Морганы».[58]

Сходные черты мы находим у Блока: восход солнца, утренний туман и две формы, проносящиеся в тумане, — св. Гвеннолэ и убегающая от него с жалобным криком сирена:

Гаэтан

А видишь,
Седая риза Гвеннолэ несется
Над морем?

Бертран

Нет, то седой туман
Расходится.

Гаэтан

Теперь ты видишь,
Как розы заиграли на волнах?

Бертран

Да. Это солнце всходит за туманом.

Гаэтан

Нет! То сирены злобной чешуя!
Моргана мчится по волнам... Смотри!
Над нею крест заносит Гвеннолэ!

Бертран

Туман опять спустился.

Гаэтан

Слышишь стоны?
Сирена вероломная поет...

Бертран

Я слышу только волн печальный голос.
Не медли, друг! Через туман — вперед!

Еще один существенный мотив бретонских сцен Блока представляет аналогию с рождественским рассказом Себильо. Рассказчик приезжает в рыбачий поселок в снежную вьюгу, когда ветер все более и более беснуется «и *хлопья снега падают все гуще*» («les flocons de neige tombaient plus pressés»).[59] Из церкви после ночной мессы рыбаки возвращаются с фонарями в руках «через этот суровый край, покрытый снежным саваном, в то время как ветер свистел и вокруг страшных утесов Rez de

[58] Ibid., pp. 212—213. — Подчеркнуто Блоком, слово «Моргана» — жирной чертой.

[59] Ibid., p. 201. — Подчеркнуто Блоком.

Sen слышен был вечный рокот моря и его хриплый рев («la mer faisait entendre son grondement éternel et son rauque mugissement»).[60] Все эти места рассказа, подчеркнутые Блоком и тем самым запечатлевшиеся в его творческом воображении, дают то самое сочетание мотивов суровой северной природы — ветер, снежная метель, голос океана, — которое так характерно для блоковского восприятия Бретани и для пейзажа бретонских сцен его драмы.

В авторских пояснениях к пьесе эти символически знаменательные мотивы ландшафта неизменно подчеркиваются. В «Записках Бертрана» посол Изоры, приехавший с солнечного юга, рассказывает, как, свернув с Тулузской дороги, он «доехал до самого берега океана», «кружа по берегу на усталом коне среди камней под хлопьями снега и под ветром, который хлестал [ему] в лицо. . .»[61]

В сценических указаниях для Художественного театра те же основные мотивы определяют декоративный фон действия II: «Вначале — снег и ветер. Бертран мелькает на коне — за камнями. Гаэтан и рыбак перекликаются сначала совершенно поптичьи, как какие-то приморские существа, потом — притихшее море позволяет им поговорить ненадолго по-человечески. К возвращению Бертрана шум океана возобновляется».[62]

В песне Гаэтана о «Радости-Страданье», в ее окончательной редакции, припев объединяет голос океана, шум ветра и снежную вьюгу:

Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег...

В примечании к этой сцене Блок поясняет: «В припеве повторяется постоянный мотив „La neige tombait, le vent soufflait" (ср. A. le Braz. Vieilles histoires du pays Breton. Paris, 1905: „Noël des Chouans")».[63]

Рассказ ле Браза «Сочельник шуанов» из популярного сборника бретонских повестей того же автора, к которому отсылает Блок, сообщает старинное народное предание из времен французской революции и восстания шуанов. В сочельник 1793 г. в снежную метель вождь шуанов Boishardy отправляется в путь, чтобы осуществить акт кровавой мести над крестьянином, предавшим шуана республиканским войскам. Автор передает в прозе содержание старинной песни на эту тему (vieille complainte), будто бы распеваемой странствующими певцами в дни церковных праздников.

«В 1793 году, в сочельник, был такой ветер и такой снег, что даже вороны попрятались в дуплах старых дубов. — *Снег*

60 P. Y. Sébillot, op. cit., p. 203. — Отчеркнуто на полях.
61 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 524.
62 Записные книжки Ал. Блока, стр. 178.
63 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 520.

падал, ветер свистел (La neige tombait, le vent soufflait) ...Ветер дул так сильно, снег падал такой густой, что господу богу надо было бы иметь много мужества, чтобы спуститься на землю к людям — больше, чем когда-то, чтобы взойти на Голгофу. — *Снег падал, ветер свистел.*

Несмотря на снег, несмотря на ветер — через долины и горы, верхом на невзнузданном коне, без стремян и седла и уздечки, Boishardy ехал вперед. — Что значит непогода для шуана? — *Ветер свистел, снег падал...*» и т. д.[64]

Мотив снежной вьюги появился в любовной лирике Блока задолго до драмы «Роза и Крест». Сборники «Снежные маски», «Земля в снегу», «Снежная ночь» связаны с символикой страсти как снежной вьюги, метели, с образами снежной любви и снежной девы:

Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил,
Я бросил сердце с белых гор,
Оно лежит на дне...

Жизнь представляется поэту в образе тройки, уносящейся в снежную вьюгу:

Вон счастие мое на тройке
В сребристый дым унесено...

Или еще:

Только тройка мчит со звоном
В снежно-белом забытьи...

В стихах о России мятежная красота родной страны подсказывает поэту тот же образ снежной вьюги:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна...

Наконец, в еще более поздней поэме «Двенадцать» снежная вьюга становится символом революции, сметающей своим дыханьем старый мир.

В бретонских сценах драмы «Роза и Крест» использована та же символика, самостоятельно сложившаяся в лирическом творчестве русского поэта и в то же время заново подсказанная ему созвучными образами источников и личными впечатлениями сурового и величественного пейзажа Бретани. Так, голос океана, шум ветра и снежная метель сделались для поэта символами суровой и таинственной северной страны, «где крест одинокий над вьюгой горит», родины рыцаря-певца Гаэтана, которую Блок противопоставляет теплому и страстному югу, Провансу, стране весны и любви, пышно расцветающих роз, песен трубадуров, родине розы — Изоры.

---

64 Vieilles histoires du pays Breton, par Anatole le Braz. Paris, 1905, p. 156 suiv. (Курсив мой. — *В. Ж.*).

ГЛАВА V

СОЦИАЛЬНЫЕ МОТИВЫ

За пышной и праздничной декорацией французско-провансальского средневековья и за туманными, романтическими образами бретонского фольклора стоит еще одна, не менее значительная тема драмы Блока — тема социальная, не развернутая до конца, но сама по себе весьма знаменательная для общественного мировоззрения поэта, который всю жизнь остро ненавидел буржуазный мир, чувствовал его надвигающийся кризис и близкую гибель и несколько лет спустя приветствовал Октябрьскую революцию как зарю освобождения человечества.

Блок приурочил действие своей драмы к 1208 г. — году начала альбигойских войн, кровавой и грабительской карательной экспедиции Симона де Монфора и феодалов северной Франции против еретиков Прованса, «тулузских ткачей». Аналогия с современностью была поэту вполне ясна. «Время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год», — отмечает он в своей записной книжке;[1] через год он мог бы сказать еще яснее: «время между двух революций». Красивая и праздничная жизнь феодального замка, «праздная» и «бездеятельная», по словам поэта,[2] этот «вечный праздник», которым так тяготится Бертран,[3] любовное томление прекрасной Изоры, бездумное наслаждение жизнью сластолюбца Алискана и даже душевные страдания несчастного Бертрана — все это явления верхушечной культуры, выступающие на блестящей поверхности жизни высших классов общества, под которой скрываются глубокие общественные противоречия, чреватые грядущими социальными катастрофами.

Как все христианские ереси средних веков, за которыми стояло большое народное движение, ересь альбигойцев в тради-

[1] Записные книжки Ал. Блока, стр. 176 (10 марта 1916 г).
[2] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 465 и 456.
[3] Там же, стр. 456.

ционной форме критики официального церковного вероучения выражала настроение народных масс, находившихся в оппозиции к господствующему феодальному строю. Южная Франция (Прованс) благодаря средиземноморской торговле с Италией и странами Ближнего Востока, в особенности в период первых крестовых походов (XII в.), была одним из самых передовых участков развития средневековой Европы. Центром торговли и цехового ремесла были большие города, добившиеся почти полной независимости от своих феодальных сеньеров. Подъем материального благосостояния крупных провансальских феодалов и высших слоев городского населения является предпосылкой пышного расцвета светской рыцарской культуры в южной Франции и, в частности, поэзии трубадуров с характерными для нее чертами начинающегося раскрепощения личности и культа индивидуального чувства в традиционной сословной форме рыцарского служения даме. С другой стороны, внутри городов шла борьба между торговым патрициатом и ремесленными цехами, а в цехах — между мастерами и подмастерьями, поддерживаемыми совершенно бесправными массами полупролетариата; в деревнях обездоленные и угнетаемые крестьянские массы поднимали голову против феодальной эксплуатации. Все это нашло выражение в различных течениях еретического движения, охватившего в конце XII — начале XIII вв. весь юг Франции и угрожавшего существующему общественному строю стихийными вспышками народных восстаний.

Для исторического фона своей драмы Блок пользовался известными трудами по всеобщей истории Ф. Шлоссера и О. Иегера,[4] из которых в его черновой тетради имеются краткие выписки (тетр. II, лл. 6а—6б, с пометкой: Шахматово). Кроме того, М. О. Гершензон указал поэту на специальное двухтомное исследование русского ученого Н. Осокина об альбигойцах (тетр. II, л. 16б).[5] Блоку была известна и другая книга Осокина, содержащая краткое упоминание о событиях альбигойской войны. Он заносит в ту же тетрадь: «Осокин. Ист[ория] ср[едних] веков — три больших тома, продается осенью 1912 г. у букинистов за 5 р.».[6] Из этих источников заимствованы те фактические подробности исторического характера, которые содержатся в драме и в авторском комментарии к ней.[7]

Исторические труды гейдельбергского профессора Ф. X. Шлоссера (1776—1861): его многотомная «Всемирная история» и

---

[4] Всемирная история Ф. Шлоссера, первое издание Серно-Соловьевича, т. VII. СПб., 1863, стр. 234—251 (издание 3-е — М. О. Вольфа. СПб., 1878). — О. Иегер. Всеобщая история, т. II. Изд. 2-е А. Ф. Маркса. СПб., 1904, стр. 314—315.

[5] Н. Осокин. История альбигойцев и их времени, в 2 томах. Казань, 1869—1872.

[6] Н. Осокин. История средних веков, тт. I—II, ч. 1—2. Казань, 1889.

[7] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 512—513, 517—518.

столь же обширная «История восемнадцатого столетия»[8] — пользовались у передовой русской интеллигенции большой популярностью. Первые русские переводы Шлоссера редактировал Н. Г. Чернышевский, а после его ареста «Всемирная история» продолжала издаваться под редакцией В. Зайцева. Известен положительный отзыв Чернышевского об исторических трудах Шлоссера: «Этот человек занимает первое место между всеми современными нам историками».[9] Карл Маркс положил «Всемирную историю» Шлоссера в основу своих хронологических выписок. Шлоссер был историком демократического направления с ярко выраженными политическими симпатиями к народным движениям освободительного характера. Однако его изложение альбигойских войн, при общем сочувствии к гонимым еретикам, совершенно не касается социальной стороны движения и ограничивается его религиозной и моральной идеологией и прагматической историей политических и военных событий этого времени. «Всеобщая история» Иегера, ученика Шлоссера, сообщает те же сведения в кратчайшем переложении. Такова же основная тема магистерской диссертации Осокина, хотя он и упоминает об экономическом расцвете южнофранцузских городов и о городских «вольностях» как о социально-политической предпосылке развития антицерковных ересей.

Тем более знаменательно, что поэт, имевший вообще лишь смутное и инстинктивное ощущение социальных явлений, последовательно подчеркивает в своем изображении гражданской войны в средневековой Франции именно эту сторону событий, а в позднейшей «Объяснительной записке» к пьесе (1916) говорит (как уже было упомянуто выше), используя современные термины, об «угрозе того полукрестьянского, полурабочего движения, которое разгорается все ярче» и «угрожает непосредственно усадьбе Арчимбаута».[10]

Граф Арчимбаут и его приспешники называют восставших «непокорными вилланами». Это «мужичье с дубьем» творит самосуд над жестокими помещиками: недавно они «до полусмерти исколотили дубьем беднягу Клари», а потом Оттона, двух вассалов Арчимбаута. В черновой редакции Арчимбаут говорил собравшимся в его замке «рыцарям и вассалам» о «смуте», которая охватила «наш счастливый край»: «Жалкие отродья нищих вилланов бродят в полях с вилами, дубьем и топорами и рыцарей встречных грозят убивать!» Во главе движения стоит ремесленный полупролетариат — тулузские

---

[8] Ф. Шлоссер. История восемнадцатого столетия и девятнадцатого до паденья французской империи, с особенно подробным изложением хода литературы (русский перевод в 8 томах, под ред. Н. Г. Чернышевского). СПб., 1858 и сл.

[9] В предисловии к русскому переводу «Истории восемнадцатого столетия» (см.: Н. Г. Чернышевский. Собр. соч., т. V. М., 1950, стр. 179).

[10] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 537.

ткачи, «дьяволовы ткачи», «оборванные ткачи со всей Тулузы», «ткачей тулузских шайка, мечами не умеющих владеть».

Причину ненависти крестьян к своим сеньерам Бертран объясняет в разговоре с Гаэтаном: он говорит об «охотах на нищих крестьян», которыми увеселяются владельцы замка. В исповеди Бертрана этой теме уделено специальное место: «Тем временем окрестные крестьяне, которых здесь зовут презрительно „ткачами", стали все чаще совершать набеги на замок, а иногда нападать и на наших рыцарей, которых заставали врасплох на дороге. Таким образом они напали на Оттона и на Клари: правда, их не убили, а только исколотили дубьем до полусмерти. Это было ответом на вызывающее поведение нашего двора: графу случалось для потехи устраивать облавы на крестьян, как на диких зверей, а иногда рыцари наши, наскучив турнирами, пирами и песнями, охотились за девушками из соседних деревень». «В унижении моем», сетует Бертран, я «не имел даже голоса, чтобы умолить моего господина оставить жестокие забавы и предостеречь его от грозящих неприятностей».[11]

Восстание разыгрывается во время весеннего праздника, чем особенно подчеркнут социальный контраст между праздничным весельем жителей замка и окружающей их суровой общественной действительностью. Тщетно Бертран предупреждает графа: «Народ волнуется... Альби, Каркассон, Валь д'Аран объяты восстанием», ослепленный граф не хочет прервать своих развлечений. «Вот наш народ!», — говорит он, *«указывая на девушек»*. «Довольно! Шуты веселее тебя! — кричит он верному Бертрану. — Я больше не слушаю! Труби!» После кровавого подавления восстания прерванный праздник весны и любви немедленно возобновляется. «Теперь, вассалы, на покой! — говорит граф. — Пусть завтра возобновится праздник наш! — Турнир — а за турниром — пир!»

Крестоносные отряды Симона де Монфора, как известно, с исключительной жестокостью подавляли сопротивление «еретиков». С ужасом рассказывает Бертран об этих кровавых событиях:

Они теперь в Безье,
Жгут, избивают жителей: «Всех режьте! —
Сказал легат: — Господь своих узнает!»

Граф Арчимбаут в восторге от этого ответа: «Так им и надо! Молодцы!» Блок делает примечание к рассказу Бертрана о взятии Безье. Внешне сдержанное фактическое указание на исторический источник лучше всего выражает внутреннее эмоциональное отношение поэта к этому историческому свидетельству: «Знаменитые слова произнес папский легат Арнольд Амаль-

[11] Там же, стр. 521—522 («Записки Бертрана»).

рик; после этого, говорит хроника, в городе „не осталось ни одного живого существа"; Безье разграбили и сожгли».[12]

Особенно характерны по своей социальной окраске слова Арчимбаута, когда во время праздника, захлебываясь от радости, он приветствует приближение карательной экспедиции Монфора, которая должна обеспечить поколебленные права собственности и защитить имения феодальной аристократии:

Бароны и богатеи!
И на нашей улице праздник!
Май принес нам счастливую весть!
Монфор, герой Палестины,
Маккавею подобный
Доблестью львиной,
Жжет и громит вероломных ткачей
И скоро будет сюда!
Не бойтесь, рыцари, больше
Ни вил, ни дубья!
Мы вновь — господа
Земель и за́мков богатых!
Беззаботно отпразднуем ныне
Наступленье веселой весны!

«*Бароны и богатеи,* — поясняет Блок в примечании к действию IV, сцене 3, — постоянный титул провансальской знати: „rics oms e baros"».[13] Однако в качестве обращения к знатным людям оно вовсе не имеет того специфического привкуса, как блоковское слово «богатеи», подчеркивающее имущественное положение эксплуататорского класса; ср. выделенные нами слова: «Мы вновь — господа земель и за́мков богатых». Тот же «имущественный» мотив в черновой редакции в словах рыцарей, обещающих Арчимбауту свою поддержку против восставших крестьян:

Угрозы нам не страшны!
Всякий честный и доблестный рыцарь
Будет стоять за землю свою
И десятки вилланов изничтожит!..[14]

Социальный смысл всех этих мотивов драмы раскрывается при сопоставлении с современностью. Таким современным фоном, определившим общественный опыт русского поэта, были революционное движение 1905 г., крестьянские восстания и карательные экспедиции для восстановления поколебленной помещичьей собственности. К этим параллелям с современными общественными отношениями Блок, как уже было сказано, относился совершенно сознательно. В своих заметках и пояснениях к драме он неоднократно возвращается к мысли, «что

[12] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 518.

[13] Там же, стр. 519 (объяснение Аничкова: «название прованс. знати» — см. тетр. I, л. 16б). Ср.: Е. Аничков. Очерк литературной истории Арраса XIII века, стр. 287: «богачи бароны».

[14] Там же, стр. 470.

жизнь западных феодалов, своеобычная в нравах, красках, подробностях, ритмом своим нисколько не отличалась от помещичьей жизни любой страны и любого века».[15] «...Помещичья жизнь и помещичьи нравы любого века и любого народа ничем не отличаются один от другого.»[16] «Жизнь феодального замка была, разумеется, всегда одинакова, особенно в то время. Время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год».[17]

Эта социально-историческая параллель была впервые подсказана Блоку Е. В. Аничковым, ученым с социалистическими симпатиями, склонным к социологическому анализу литературы и к модернизующим параллелям исторического прошлого с современностью. Записывая разговор с Аничковым в своей рабочей тетради, Блок отмечает: «А культура эта была вроде нашей крепостной, помещичьей (барщина и т. д.)» (тетр. I, л. 10б).

Чужими в этом помещичьем, феодальном мире являются только два героя — Изора и Бертран, оба демократического происхождения и именно потому сохранившие черты простой человечности, не свойственные «квадратному», по выражению Блока, укладу жизни господствующего класса феодального общества.[18]

Изора — «дочь простой швеи» из маленького местечка в Пиренеях, «демократка», как несколько раз подчеркивает Блок в своих замечаниях.[19] «Из всех обывателей замка Изора одна — чужая, приезжая, и потому — без всякой квадратности».[20] Отсюда, в плане социальном, объясняется ее неудовлетворенность «„квадратностью" всего уклада жизни замка и квадратностью его коренных обитателей»,[21] ее томление по лучшему, более высокому и благородному человеческому существованию, воплотившееся в форму романтически беспредметной любовной тоски. Несмотря на победу Алискана над этими высокими чувствами героини, она, согласно объяснению автора, еще не изжила всех своих человеческих возможностей: «...судьба Изоры еще не свершилась, о чем говорят ее слезы над трупом Бертрана».[22] «...*Одна Изора* остается на полпути, над трупом Бертрана,

---

[15] Там же, стр. 531 («Объяснительная записка для Художественного театра»).

[16] Там же, стр. 527 («„Роза и Крест". К постановке Художественного театра»).

[17] Записные книжки Ал. Блока, стр. 176.

[18] См.: А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 531—532 («Объяснительная записка для Художественного театра»).

[19] Там же, стр. 532; Записные книжки Ал. Блока, стр. 177.

[20] Там же, стр. 532.

[21] Записные книжки Ал. Блока, стр. 174.

[22] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 529 («„Роза и Крест". К постановке Художественного театра»).

окруженная зверями и призраками, с крестом, неожиданно для нее, помимо воли, ей сужденным».[23]

Бертран — тоже демократ. Согласно «Объяснительной записке», «он — сын тулузского ткача и в жилах его течет народная кровь, кровь еретика, [альбигойца,] кафара».[24] «Сын простого тулузского ткача», как подчеркивается еще раз в его «Записках», он «с малых лет попал на службу в замок графа Арчимбаута в Лангедоке».[25] За долгую службу граф посвятил его в рыцари, но это почти не изменило его положения в замке — положения презираемого всеми человека, «верного слуги», «несчастного сторожа пышного замка». «Он тяготится и своим положением в замке, и своим неудачливым прошлым, и главное — „вечным праздником", который наполняет эту бездеятельную и оставляемую пока в покое сарацинами страну; зимнее ли безделье и его скука, или летние охоты, турниры, пляски — все праздник».[26]

Бертран сочувствует простым людям, вилланам, которых граф травит собаками, «еретикам»-ткачам, которых безжалостно истребляет Монфор:

Враги нам эти люди,
Но все же чтут евангелье они
И рыцарей чужих не убивают
Исподтишка. . .

Графа он пытается предостеречь и удержать от бесчеловечного обращения с его «подданными». В разговоре с Гаэтаном они оба осуждают братоубийственный «крестовый поход» Монфора:

Брат, значит ты веришь,
Что в жилах у нас
Одна — святая французская кровь?. .
Жестокий Монфор тем самым мечом,
Которым неверных рубил,
Братскую кровь проливает. . .
Я, как ты, не верю в новый поход,
Меч Монфора — не в божьей руке. . [27]

---

23 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 538 («Объяснительная записка для Художественного театра»).

24 Там же, стр. 534.

25 Там же, стр. 521. — Это социальное происхождение Бертрана установилось не сразу. В первой черновой редакции стояло: «Нищим ребенком я был | В цветущей южной стране | На службу взят с малых лет» (действие II, л. 9). В окончательной редакции переделано: «Сыном простого ткача из Тулузы | С малых лет я на службу попал. . .»

26 Там же, стр. 456 («Соображения и догадки о пьесе»).

27 Как правильно отметил П. Громов («Из творческой истории „Розы и Креста"», стр. 557—560), в первоначальной черновой редакции пьесы Рыцарь-Грядущее (будущий Гаэтан) выступал как сторонник альбигойцев и непосредственный участник народного движения. «Всюду, где восстание за слабых,— говорит он Бертрану, — там иду я биться за правду». Красным карандашом Блок делает пометку рядом с этой репликой: «Вот его значение!» (черновик первой редакции, действие II, л. 16). Гаэтан отправляется вместе с Бертраном

Это в идеологическом отношении важное для автора «патриотическое» место о единстве народа, которое противопоставляется простым человеком Бертраном узкому классовому эгоизму «баронов и богатеев», Блок комментирует в примечании к действию II, сцене 2: «Это не ходячее мнение; в то время, хотя и близкое к объединению Франции, большинство думало иначе, и Алискан, говорящий о „чужой и дикой Бретани" (действие I, сцена 3), является характерным выразителем обывательских мнений».[28] В «Объяснительной записке» Блок, сам поэт-патриот, тогда уже создатель цикла «Стихов о России», более подробно развивает свою мысль, опять-таки не без параллелей с современностью: «Бертран любит свою родину, притом в том образе, в каком только и можно любить всякую родину, когда ее действительно любишь. То есть, говоря по-нашему, он не националист,[29] но он француз, для него существует ma dame France, которая жива только в мечте, ибо в его время объединение Франции еще не совершилось, хотя близость ее объединения он предчувствовал. От этой любви к родине и любви к будущему — двух любвей, неразрывно связанных, всегда предполагающих ту или другую долю священной ненависти к настоящему своей родины, — никогда и никто не получал никаких выгод. Ничего, кроме горя и труда, такая любовь не приносит и Бертрану».[30]

Социальная трагедия Бертрана, его «несчастье» заключается в том, что, сочувствуя бедным и угнетенным, он получает смертельную рану в бою против них, как «верный слуга» защищая своего господина и старый порядок феодального общества; так же как его личная трагедия заключается в том, что, любя Изору «нежной», возвышенной любовью, он умирает, охраняя ее земную страсть к пошлому красавцу Алискану.

Алискан является антиподом Бертрана и в социальном отношении, как в плане личном он его счастливый соперник в любви Изоры. В образе Алискана воплотилось все ненавистное Бертрану эгоистическое наслаждение жизнью владельцев замка, «вечный праздник» пиров и турниров. Несмотря на свою «мечтательность», этот «сын богатых помещиков», по объяснению автора, похож на графа Арчимбаута, «но с тою разницей, что у старого графа еще сохранились кое-какие обрывки понятий о родовой чести, а у этого — ничего нет, кроме изнеженно-

---

«на юг нечестивый, где сильные слабых гнетут» (там же, л. 7). «Да, я еду с тобой! Но сто рыцарей с нами, знай, что мы все встанем под знамя восстания» (там же, л. 30). При переработке второй редакции эти черты образа Гаэтана были устранены. Носителем демократической идеологии пьесы остается только Бертран, ее новый герой.

28 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 516.

29 Блок имеет здесь в виду реакционный национализм тогдашних правых партий царской России.

30 А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 534.

сти, свойственной молодым людям его поколения».[31] Этого будущего Арчимбаута, лишенного грубой мужественности людей прошлого времени, Блок наделил наиболее враждебными для самого поэта чертами социального паразитизма изнеженной и упадочной эпохи, сознательно подчеркнув более глубокие социально-исторические аналогии между ненавистной ему культурой современного буржуазного декаданса и переломной эпохой начинающегося разложения феодальных отношений на Западе. «Крестовые походы совершенно вышли из моды, раздували их папы и авантюристы, а у молодых людей появились длинные, почти женственные одежды, т. е. они изнежились внешне (вследствие внутреннего огрубения и одичания — вроде наших декадентов)».[32] Ср. мечтания, которым предается молодой паж во время ночной стражи, перед посвящением в рыцари:

...Эти нежные губы подобны
Прихотливому луку Амура,
Или — алым Изоры устам...
Их мне прятать под маской железной!
Этот розовый ноготь ломать
Рукоятью железной меча!..

Или еще:

Этим ли пальцам красивым сжимать
Грубое древко копья?
Нет, не на то я рожден! —
Куда, говорят, в счастливом Аррасе.
Вежливей люди, обычаи тоньше и моды красивей!
Там столы утопают
В фиалках и розах!
Там льется рекою
Душистый кларет!
Дамы знают науку учтивой любви!..

Почти как намеренная пародия на модный «аморализм» эпохи декаденства звучат слова юного пажа:

...«Ревность — отсталое чувство»,
Сказано, помнится, в книге латинской,
Что мне отец из Рима привез.[33]

В противоположность Бертрану Алискан, только что посвященный в рыцари, «не выходит в поле» против восставших, хотя бой ведется за сохранение его имущества и социальных привилегий. В первоначальной редакции он бежит «в суматохе», увлекая за собой Изору. В окончательной редакции он приходит на свидание с Изорой после того, как Бертран сразился

---

[31] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 533.
[32] Записные книжки Ал. Блока, стр. 176.
[33] Подразумевается, по-видимому, книга «De amore» («О любви») Андрея Капеллана, которую Блок получил от Е. В. Аничкова (см. выше, стр. 32). Книга излагает на примерах правила рыцарской любви и служения даме. Ревность признается чувством, недостойным куртуазного рыцаря.

за нее с восставшими, и с помощью Бертрана проникает в ее опочивальню.

В процессе драматического оформления этих социальных мотивов в их взаимодействии с основным любовно-романтическим сюжетом пьесы известное влияние оказали на Блока «Сцены из рыцарских времен» Пушкина. На связь между этими произведениями обратил внимание С. Бонди,[34] но его сопоставления могут быть расширены, если понимать влияние не как механическое «заимствование» мотивов, а как более общее и широкое воздействие художественного образца.

Герой драматических сцен Пушкина Франц, сын богатого суконщика, влюблен в прекрасную «шателен» Клотильду, сестру владельца замка, знатного рыцаря Альберта. Клотильда, подобно Изоре, «скучает», мечтая о любви, видит волнующие сны, и прислужница Берта развлекает ее разговорами на любовные темы. Мечтая о рыцарских подвигах, Франц поступает «оруженосцем» («конюшим») к Альберту, который обещает со временем посвятить его в рыцари: «многие так начинали». Но для рыцарского общества и для своей дамы сердца Франц попрежнему остается социально неполноценным (как Бертран): он «мужик, подлая тварь». Клотильда презирает его, хотя и спасает ему жизнь своим заступничеством (как Изора спасает поверженного в турнире Бертрана).

Вместе с тем Франц — певец, «миннезингер». На пиру в замке графа Ротенфельда, жениха Клотильды, он поет балладу о «бедном рыцаре» («Жил на свете рыцарь бедный. . .»), представляющую сублимированное воплощение идеи рыцарской любви и служения даме и его собственной судьбы. С. Бонди правильно обратил внимание на перекличку с драмой Блока. «Бедный сторож» Бертран — идеальный рыцарь-любовник, как герой баллады Пушкина. «Рыцарь бедный» — первое из заглавий, которые Блок взвешивал в процессе создания своей драмы.[35] С возгласом «Святая Роза!» Бертран бросается на войско графа Тулузского, защищая свою даму (ср. у Пушкина: «Lumen coeli! Sancta Rosa! — Восклицал он, дик и рьян. . .»).

Но, в отличие от Бертрана, оруженосец и певец Франц, оскорбленный грубым высокомерием владельцев замка, уходит от своих хозяев и становится во главе народного восстания — «вассалов, вооруженных косами и дубинами». Тем самым личный конфликт развертывается в социально-исторический. Такой социально-исторический фон наличествует и у Блока в действии IV: не случайно короткая сцена «жакерии», восстания крестьян под предводительством Франца, в которой «подлый

---

[34] С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия. Сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., Изд. АН СССР, 1941, стр. 430—432.

[35] А. Блок. Собр. соч., т. 4, стр. 461.

народ» сперва побеждает своих угнетателей, а потом в страхе разбегается при появлении нового отряда рыцарей, в сценическом отношении напоминает аналогичную сцену в пьесе Блока и, может быть, способствовала художественной кристаллизации его творческого замысла.

Здесь, однако, как в примере с «Тристаном» Вагнера (см. выше, стр. 19), речь может идти не об источниках или материалах, использованных Блоком в его пьесе, а о литературном влиянии, которое помогло ему художественно оформить пьесу. В подобных случаях нельзя говорить с полной уверенностью о степени и характере такого влияния: черты художественного сходства несомненны, но они расплывчаты и не поддаются точному учету. Эти произведения великих предшественников, в разном смысле родственные Блоку, по-видимому, вдохновляли поэта в процессе создания драмы «Роза и Крест» и сыграли известную роль в реализации его поэтического замысла.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

К ЛИТЕРАТУРЕ ВОПРОСА

В обширной литературе о творчестве Блока вопросу об источниках драмы посвящена только статья Д. Шелудько, которая требует особого упоминания.[1]

С исследованием Шелудько я имел возможность ознакомиться только по завершении этой работы, которая была написана в 1946 г. для сборника материалов и исследований об Александре Блоке, запроектированного для «Литературного наследства» под редакцией В. Н. Орлова. Автор этого исследования, известный специалист по средневековым романским литературам, в частности по поэзии трубадуров, воспитанник Киевского университета, завершивший свое научное образование в Петрограде в 1916—1917 гг. и после Октябрьской революции эмигрировавший в Софию, находясь за границей, мог воспользоваться в исследовании только примечаниями самого Блока к изданию 1916 г. и, как медиевист, прокомментировал авторские указания на источники с большим вниманием и осведомленностью. Из числа мелочей, не отмеченных мною, стоит упомянуть его указание, что имена двух рыцарей графа Арчимбаута — Оттона и Клари, с которыми, у Блока жестоко расправились восставшие вилланы, поэт также нашел в «Фламенке» (стр. 387 и 397), где Othon и Clari являются любовниками двух прислужниц героини и посвящаются в рыцари во время майского праздника.[2]

Однако возможности Шелудько были ограничены большой неполнотой его информации. В его распоряжении не было ни черновиков пьесы, опубликованных в 1934 г. в томе VI Собрания сочинений, ни самих рукописей, сохранившихся в архиве Блока, в частности двух рабочих тетрадей с выписками из про-

[1] Д. Шелудько. Об источниках драмы Блока «Роза и Крест». «Slavia», год IX, 1930, ч. 1, стр. 103—138.

[2] Там же, стр. 119.

читанной литературы, ни личной библиотеки Блока с пометками на книгах, ни дневника 1911—1913 гг. (1928), ни записных книжек, изданных П. Н. Медведевым (1930), ни писем Блока к родным (1932). Автор не цитирует и книги П. Медведева «Драмы и поэмы Ал. Блока» (1928), впервые восстановившего по архивным данным процесс работы Блока над пьесой; в частности, он ничего не знает о роли Е. В. Аничкова как консультанта поэта и о книгах по французскому средневековью, которые Блок получил от Аничкова. С этим связаны не только очень существенные пробелы в исследовании Шелудько, но и некоторые его неосновательные предположения и фактические ошибки.

Между тем материалы, имеющиеся в настоящее время в нашем распоряжении, дают возможность проследить по документам весь ход работы Блока над источниками: от прочитанных книг, сохранивших его карандашные пометки, к выпискам в рабочих тетрадях, от выписок — к черновым редакциям, вплоть до окончательной печатной редакции и многочисленных авторских комментариев к ней. С методической точки зрения это возможность исключительно благоприятная и имеет принципиальное значение: процесс использования источников и их творческой переработки оказывается письменно документированным на всех своих последовательных ступенях.

К числу прямых ошибок Шелудько относится упорно повторяемое им утверждение, будто А. А. Блок учился в Петербургском университете на романском отделении и «слушал там лекции Веселовского о средневековой западной лирике. Оттуда его специальный интерес к трубадурам».[3] «Таким образом, интерес Блока к теме из жизни Прованса начала 13-го века не является неожиданным. Зародившись в университете, он наложил отпечаток на его лирику и, как увидим, не оставлял поэта до конца его краткой жизни».[4] «Блок не мог не познакомиться с нею [имеется в виду провансальская поэзия] во время своих занятий в университете романской филологией».[5]

Вслед за Шелудько делает Блока учеником Веселовского и романистом по специальности и французская исследовательница Софи Бонно.[6]

На самом деле А. А. Блок обучался на историко-филологическом факультете Петербургского университета не на романо-германском, а на славяно-русском отделении (т. е. на отделении русского языка и литературы).[7] Лекций акад. А. Н. Веселовско-

[3] Д. Шелудько, ук соч., стр. 111.
[4] Там же, стр. 113.
[5] Там же, стр. 122.
[6] S. Bonneau. L'Univers poétique d'Alexandre Bloc. Paris, 1946, p. 439.
[7] См. автобиографическую справку для «Русской литературы XX века», под ред. проф. С. А. Венгерова. — А. Блок. Собр. соч., т. 7, стр. 15.

го он, вероятно, никогда не слушал:[8] Веселовский в конце своей жизни (умер в 1906 г.) читал мало и нерегулярно, читал, по рассказам своих бывших слушателей, трудно и скучно, перед маленькой аудиторией специалистов; притом не о средневековой или провансальской лирике, но, как показывают печатные расписания лекций историко-филологического факультета, по исторической поэтике (поэтике сюжетов), над которой он в то время работал. Мы не находим в пьесе Блока и в его рабочих тетрадях и комментариях никаких следов знакомства с «Исторической поэтикой» Веселовского, несмотря на то, что эта последняя неоднократно касается весенней хоровой обрядовой поэзии, а также провансальских трубадуров. Обстоятельство это, вероятно, объясняется тем, что отношения между Е. В. Аничковым и его учителем А. Н. Веселовским были в то время не дружественные (Веселовский отказался допустить к защите в Петербургском университете диссертацию Е. В. Аничкова о весенней обрядовой песне). По-видимому, Аничков в своих разговорах с Блоком не счел нужным рекомендовать ему работы своего учителя.

Что касается рассуждений Шелудько о самой драме Блока, то они носят наивно-дидактический и крайне рассудочный характер. Так, Шелудько развязно утверждает о Бертране, что «психологическая цена этому герою не велика: очень сомнительно, чтобы где-нибудь какой-нибудь влюбленный стоял на страже, оберегая свидание своего соперника с дамой его сердца».[9] «Неудача Блока, — по мнению Шелудько, — состояла при этом не в самом усилии соблюсти исторический колорит, но в его совершенно недостаточном знании средневековья. Бертран — это средневековый рыцарь без страха и упрека, любовник без порыва и надежды на успех, олицетворение влюбленного чувства долга, какое встречается часто в плохих исторических романах, но которого в действительности в 13 в. не было».[10]

Отношение Блока к своим источникам Шелудько понимает как механическое заимствование, свидетельствующее об отсутствии творческой оригинальности. «Что касается источников, то Блок обнаруживает большую зависимость от них. Значительная часть диалога ведется с помощью заимствованных идей и фраз. Наоборот, там, где автор должен был комбинировать свое собственное, диалог делается вялым и иногда мало содержательным».[11] В отношении главного из этих источников, романа «Фламенка», Блок допустил «перемены, в художественном отношении довольно сомнительного качества, так как благодаря им исче-

---

[8] Среди своих «уважаемых профессоров» Блок перечисляет в той же справке: А. И. Соболевского [русский язык], И. А. Шляпкина [древняя русская литература], С. Ф. Платонова [русская история], А. И. Введенского [философия] и Ф. Ф. Зелинского [классическая филология].

[9] Д. Шелудько, ук. соч., стр. 121.

[10] Там же, стр. 121—122.

[11] Там же, стр. 138.

зают превосходные качества „Flamenca", которые состоят именно в яркости и психологической правильности изображения отношений, чтобы уступить место представлению отношений отчасти нереальных, отчасти просто пошлых».[12] Даже в песне Гаэтана о «Радости-Страданье», этом идеологическом стержне драмы Блока, русский поэт, согласно рассуждениям Шелудько, «в идейном отношении не прибавил ничего нового к мировоззрению, нашедшему выражение в бретонской песне». «...И если Блок в примечании замечает: „*Песня Гаэтана принадлежит мне,* но некоторые мотивы ее навеяны бретонской поэзией", то в этом нужно видеть усилие авторского самолюбия защитить свою авторскую самобытность именно там, где чуждые воздействия слишком сильны».[13]

Странным образом Софи Бонно и в этом вопросе доверчиво повторяет Шелудько: «Блок взял из „Фламенки" рамку своей пьесы, большую часть фабулы (intrigue), более половины действующих лиц; первое и четвертое действия частично, третье полностью переписаны (transcripts) с провансальского романа. Второе действие, происходящее в Бретани, хотя ничем не обязано „Фламенке", однако оно в неменьшей степени носит следы заимствований (entaché d'emprunts)».[14] В целом «Роза и Крест» представляет «настоящую мозаику заимствований (véritable mosaique d'emprunts)».[15]

Мы привели полностью эти наивные высказывания двух почтенных авторов только потому, что они настоятельно требуют постановки общего методологического вопроса: в чем заключается принципиальное различие между источниками литературного произведения (новелл Боккаччо или драм Шекспира, которые все, как известно, имеют богато документированные литературные источники) и литературными влияниями в собственном смысле — в области идеологии писателя или связанного с нею художественного стиля?

---

12 Д. Шелудько, ук. соч., стр. 121.
13 Там же, стр. 128.
14 S. Bonneau, op. cit., p. 142.
15 Ibid., p. 144.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. ИЗ РУКОПИСНОГО КАТАЛОГА БИБЛИОТЕКИ БЛОКА

1. Книги о средневековой Франции и Провансе

1. Achille Jubinal. Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII, XIV et XV siècles, pour faire suite aux collections de Legrand d'Anssy, Barbazon et Méon. Paris, I — 1839, II — 1842.
2. J. Demogeot. Histoire de littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris, 1884 (Hachette).
3. Le Roman de Flamenca, publié d'après le manuscrit unique de Carcassone, traduit et accompagné d'un glossaire par Paul Meyer. Paris—Béziers, 1865.
4. Gaston Paris. La littérature française au moyen âge (XI^{e}—XIV siècle). 4^{e} ed. Paris, Hachette, 1909.
5. Gaston Paris. Récits extraits des poètes et des prosateurs du moyen âge, mis en français moderne. Paris, 1910, Hachette (7^{e} ed.).
6. Les Romans de le Table Ronde, mis en nouveau langage... par Paulin Paris, Léon Techener, I — 1868, II — 1868, III — 1872, IV — 1868, V — 1877
7. Е. В. Аничков. Весенняя обрядовая песня на Западе и у Славян. Ч. I, СПб., 1908, ч. II, СПб., 1905 (Сб. Отд. Р. яз. и сл. Имп. Ак. Н., т. LXXIV, № 2 и т. LXXVIII).
8. О. Петерсон и Е. Балабанова. Западноевроп. эпос и средневеков. роман. В трех томах. Том I (Франция, Испания), СПб., 1896. Том II (Скандинавия), СПб., 1898. Том III (Германия), СПб., 1900.

№№ 1—2 в библиотеке отсутствуют.

2. Книги о Бретани

1. Barzaz-Breiz. Chants populaires de la Bretagne, recueillis, traduits et annotés par le Vicomte Hersart de la Villemarqué. 10^{e} ed. Paris, 1903.
2. Anatole le Braz. Vieilles histoires du Pays Breton. Paris, 1905.
3. Paul Féval. Contes Bretons. Paris.
4. Paul-Yves Sébillot. La Bretagne pittoresque et légendaire. Paris, 1911.
5. Emile Souvestre. Le foyer Breton, contes et récits populaires. Paris, Calman Lévy, I et II (I перепл.).
6. Histoire de la Bretagne élémentaire, texte et récits par M. M. Alain Raison de Clenzion et le vicomte Charles de la Lande de Colan. Saint-Brieux, 1910.
7. Almanach du Marin Breton pour 1911.

8. К. Baedeker. Le Nord-Ouest de la France. 1900. Leipzig—Paris.
9. Le Nord-Finistère illustré, Lioret-Guide. Morlaix.
10. Quimper (Albums de Bretagne). Héliotypie. Ed. Laussedat. Chateaudun (E.-et-L.).
11. Е. Балабановой. Легенды о старинных замках Бретани. Изд. 2-ое с илл. Е. Лансере. СПб., 1899.

№№3, 4, 6, 7, 11 в библиотеке отсутствуют; № 3 имеет в каталоге пометку «пр[одан]»; №№ 3—4 приобретены мною в антикварных магазинах Ленинграда.

II. РАЗГОВОР БЛОКА с Е. В. АНИЧКОВЫМ

(Из рабочих тетрадей Блока: тетр. I, лл. 10б—11б)

Аничков говорит: Ни в коем случае никаких языческих (друид.) традиций остаться не могло. Яз[ычество] было сметено германцами, германское население Галлии постепенно романизировалось с юга, только с Возрождения возникло опять языческое. Средневековые люди не смели...

Постоянное паломничество с севера на юг: либо в Испанию, к св. Якову Кампостельскому, либо в Рим, по route française, следовательно, через Прованс.

Один трубадур, который летом брал с собою двух жонглеров и ходил по замкам, зимой ходил в школу. Такие примеры показывают, как глубоко в ту культуру проникла схоластика. А культура эта была вроде нашей крепостной, помещичьей (барщина и т. д.).

Прованс. романов только два: Фламенка, в кот[орой] действ[ительно] прованс[альские] нравы, и Жирар де Руссильон, который есть подраж[ание] северу.

Жюбиналя читать. Пользоваться *только* ученым, филологическим. Брать непременно *конец XII века* — Иван Нострадамус — врун.

III. СПИСОК КНИГ, ПОЛУЧЕННЫХ А. А. БЛОКОМ ОТ Е. В. АНИЧКОВА[1]

(Из рабочих тетрадей Блока: тетр. I., лл. 7б—10а)

1. Gaston Paris. Poèmes et Légendes du Moyen Age. Paris. Société d'édition artistique (Les idées, les faits et les oeuvres).

Table: Avant propos. La chanson de Roland et les Nibelungen. Huon de Bordeaux. Aucassin et Nicolette. Tristan et Iseut. Saint Josaphat. Les sept enfants de Lara. La «Romance mauresque» des Orientaux.

2. Bibliographie des Travaux de Gaston Paris, publiée par J. Bédier et Mario Roques, Paris, (2e), 1904.
3, 4. J. Bédier. Les Légendes épiques, recherche sur la formation des chansons de geste, 2 volumes. Paris, 1908.

I — Le cycle de Guillaume d'Orange.

II — Le Légende de Girard de Roussillon. — La Légende de la Conquête de la Bretagne par le roi Charlemagne. — Les chansons de geste et les routes d'Italie. — Ogier de Danemark et Saint-Faron de Meaux. — La légende de Raoul de Cambrai.

5. 1) Les biographies des Troubadours en langue provençale... par Camille Chabaneau. Toulouse, 1885. 2) Origine et établissement de l'Académie des jeux floraux — extrait du manuscrit inédit des leys d'amours par C. Chabaneau. Toulouse, 1885.
6. Études romanes (dédiées à Gaston Paris par ses élèves français et... étrangers...). Paris 1891 (Deuxième partie).

Здесь много интересного.
Главное для меня:
Несколько норманских старых песенок.
Le Compagnonage dans les chansons de geste.

---

[1] В работе П. Медведева (ук. соч., стр. 111—112) дано лишь краткое перечисление книг.

Легенда о Розе в средние века у романцев и германцев (статья Charles Joret).

Народные лекарства в средн. веках (Amédée Salmon).

Vivien d'Aliscans et la légende de Saint-Vidian (Antoine Thomas).

7. Paul Meyer. Les derniers Troubadours de la Provence. Paris. 1871.
8. J. Bédier. De Nicolao Museto (gallice: Colin Muset) francogallico carminum scriptore. Paris 1893.
9. Andreae Capellani regii Francorum de amore libri tres (recensuit E. Trojel). Havniae, 1892.
10. Ch.-V. Langlois. La Société Française au XIIIe siècle (d'après dix romans d'aventure). Paris, 1904 (2 éd., revue).

Table: Introduction. Galeran. Joufroi. Guillaume de Dôle ou la Rose. L'Escoufle. Flamenca. Le Châtelain de Couci. La châtelaine de Vergi. La Comtesse d'Anjou. Gautier d'Aupais. Sone de Nansai. Append. bibliographique. Index.

11. Poésies complètes de Bertran de Born. (texte original) ...par Ant. Thomas. Toulouse 1888.

С вступительными статьями и примечаниями.

12. Emil Levy. Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour. Berlin 1880.
13. Emil Philippson. Der Mönch von Montadon, ein provenzalischer Troubadour. Halle a/S, 1873.
14. Emil Levy. Der Troubadour Bertoleme Zorzi. Halle, 1883.
15. Prof. Egidio Gorra. Delle origini della poesia lirica del medio evo. Torino 1895.
16. Max Kleinert. Vier bisher ungedruckte pastorelen des Troubadours Serveri von Verona. Halle a/S 1890.
17. Dr. Max von Napolski. Leben und Werke des Trobadors Ponz de Capduoill. Halle 1879.
18. В. Ф. Шишмарев. Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по ист[ории] поэзии Фр[анции] и Пров[анса]. Париж 1911, ц. 3 р.

1 января 1913 отдал 13 книг, еще пять остались у меня.

IV. ПЕРЕВОД ИЗ КНИГИ: J. DÉMOGEOT. HISTOIRE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE. PARIS, 1884.

(Из рабочих тетрадей Блока: тетр. I, лл. 4а — 6а)

Démogeot (Ист. Лит.), стр. 62 и сл.

Те жонглеры, которые не были в свите знатных господ, странствовали «на свой риск» из города в город, из замка в замок; бродячие артисты, цыгане в поэзии; труд иногда оплачивался щедро; иногда они терпели нищету и все случайности бродяжнической жизни, что зависело часто от размера их талантов или от их поведения. Те из них, которые умели сочинять или перенимать лучшие песни, находили благосклонный прием у знати. Чтобы представить себе, с каким нетерпением ожидали этих гостей, надо вспомнить долготу однообразной жизни феодальных владений. На вершине холма, доступ на который труден, возвышался одинокий замок, окруженный высокими стенами с узкими окнами, за которыми бледно светил печальный день. Окрестность — утлые хижины, грубые и трепещущие от страха крестьяне; там внутри — владелица с дочерьми, окруженная молодыми пажами, благородными, иногда грациозными, но такими же отдаленными от мира, как она. Сыновья сами служат пажами в другом замке. Господин, — он упражняется в искусстве давать и отражать удары тяжелого меча, скакать на бешеном коне, пить огромные кубки вина. Да что здесь, кроме войны и любви? Или, по крайней мере, подражания одной и рассказов о другой: биться на турнирах да слушать жонглеров? Шесть зимних месяцев феодальный замок окутан облаками, без войн и без турниров, посещаем немногими иностранцами и пилигримами; когда кончались эти долгие и однообразные дни и бесконечные вечера, занятие надоевшей шахматной игрой, тогда вместе с ласточками ждали желанного возвращения

поэта; вот он, наконец, его выследили издалека с крутого замкового вала; он несет с собою виалу (?) (vielle), привязанную к седлу, если он приехал верхом, или висящую через плечо, если пришел пешком. Его одежда из разноцветных лоскутьев, волосы и борода обстрижены, хоть частью; у пояса висит кошелек или омоньера (molette ou l'aumonière), она, кажется, заранее приглашает хозяев быть щедрыми.

В самый вечер его прихода барон, его рыцари и дамы собираются в большом зале с каменным полом послушать поэму (стихи), которую он кончил зимой. Тут развертываются перед внимательными слушателями тысячи интересных и чудесных картин в поэтическом рассказе; жонглеры рассказывают о высоких подвигах Оливье, который, пораженный смертью, поднимается на великана, вождя сарацин... и т. д. Здесь нет ни критики, ни насмешек, все слушают внимательно... Слушать такие песни — «удваивать» свою жизнь.

Когда приближалась осень, трувер кончал свои рассказы; он уехал с подарками: ему дарили золото, лошадей, платье. Бароны и рыцари часто дарили ему свои лучшие одежды... Если он не был рыцарем, его иногда посвящали в рыцари. Часто он уносил с собою любовь владелицы замка. После его ухода замок замолкал: все до новой весны погружалось в обычное молчаливое однообразие.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Виктор Максимович Жирмунский

Драма Александра Блока «Роза и Крест»

Литературные источники

Редактор *Н. А. Захарова*
Техн. редактор *Е. Г. Учаева*

Корректоры *С. К. Школьникова, В. К. Измайлович*

Сдано в набор 26 III 1964 г. М 23230.
Подписано к печати 3 VII 1964 г.
Уч.-изд. л. 6,77. Печ. л. 6,63.
Бум. л. 3,31. Формат бум. 60×90 1/16.
Тираж 3600 экз. Заказ 264. Цена 27 к.
Тематический план 1964 г. № 109.

Типография ЛОЛГУ. Ленинград,
Университетская наб., 7/9.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
68	15 снизу	Сувестра де Браза (№№ 2—4)	Сувестра, ле Браза (№№ 2, 4, 5)
89	19 „	Труби!	Трубы!

Зак. 264

27 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА
1964